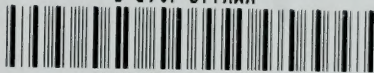



U d/of OTTAWA



39003012734876







Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

Paul Gilson

Traité d'Harmonie

en trois Volumes

1^{er} Volume. Accords consonants

- 1^{re} Partie. Accords parfaits.
- 2^{de} Partie. Accords parfaits, accordés en quintes.
- 3^{de} Partie. Accords parfaits, accordés en quaternions.
- 4^{de} Partie. Accords parfaits, accordés en quaternions.

2^{de} Volume. Accords dissonants

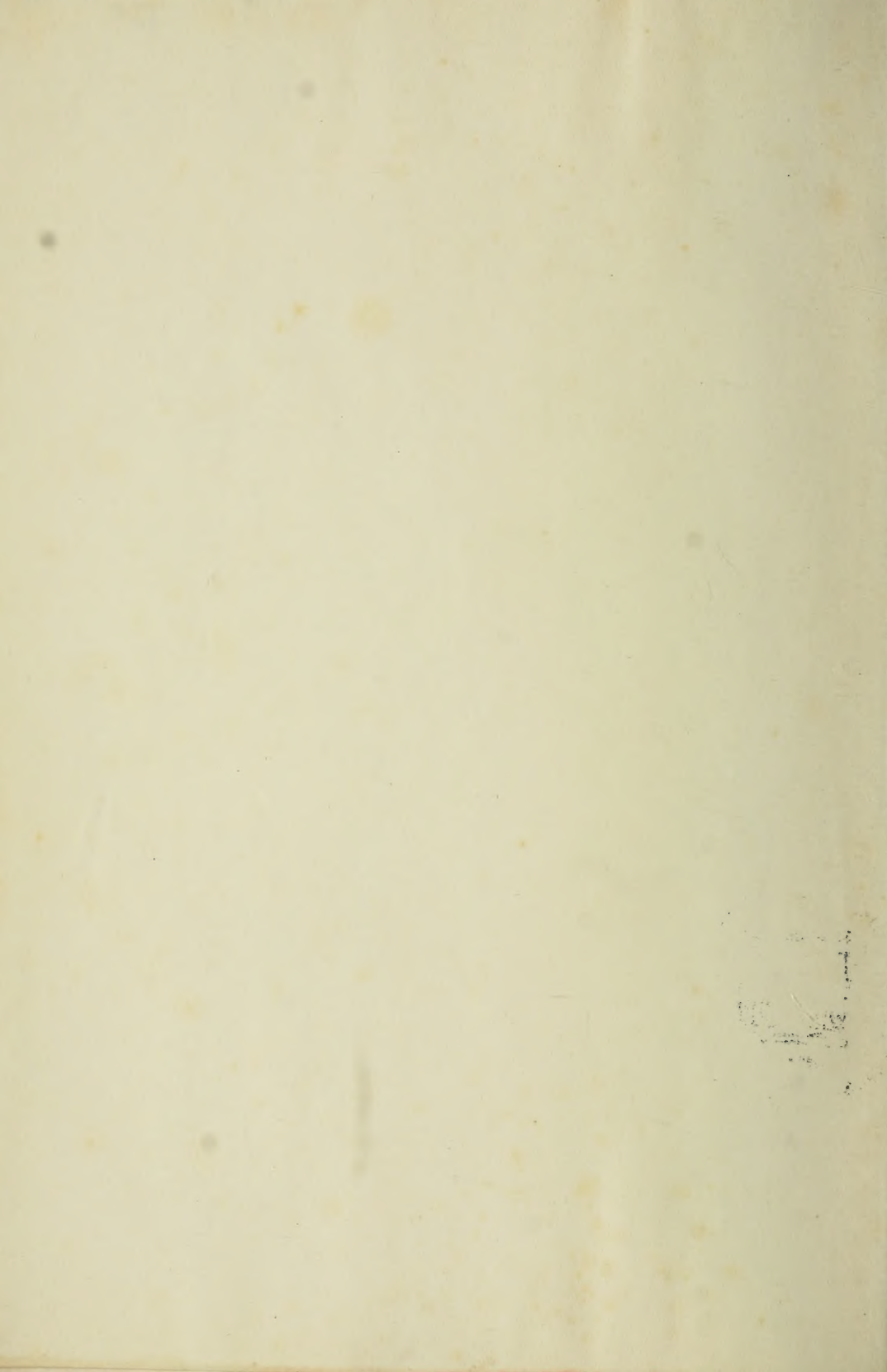
- 1^{re} Partie. Accord de septième, accordé.
- 2^{de} Partie. Accord de septième, accordé.
- 3^{de} Partie. Accord de septième, accordé.
- 4^{de} Partie. Accord de septième, accordé.
- 5^{de} Partie. Accord de septième, accordé.
- 6^{de} Partie. Accord de septième, accordé.

3^{de} Volume. Pratique

- 1^{re} Partie. Pratique.
- 2^{de} Partie. Pratique.
- 3^{de} Partie. Pratique.
- 4^{de} Partie. Pratique.
- 5^{de} Partie. Pratique.
- 6^{de} Partie. Pratique.
- 7^{de} Partie. Pratique.
- 8^{de} Partie. Pratique.

Éditions P. Guizot

Paris, France



Paul Gilson

Traité d'Harmonie

en trois Volumes.



1^{er} Volume. Accords consonants.

- 1^{ière} Partie: Accords parfaits.
2^{ième} " Renversements, ornements mélodiques.
3^{ième} " Modulations.
4^{ième} " Suspensions (Prolongations).
5^{ième} " Altérations (Altérations et suspensions combinées).

2^{ième} Volume. Accords dissonants.

- 6^{ième} Partie: Accord de Septième Dominante.
7^{ième} " Accord de Neuvième Dominante.
8^{ième} " Accords de Septièmes Secondaires et Progressions.
9^{ième} " Septièmes et Neuvièmes Altérées.
10^{ième} " Prolongations dans les Septièmes et Neuvièmes.
11^{ième} " Pédale.

3^{ième} Volume. Pratique.

- 12^{ième} Partie: Plastique de la mélodie. Polyphonie.
13^{ième} " Esthétique de la modulation. Esthétique de l'harmonisation.

Supplément.

- 14^{ième} " Modes anciens. Modes pentaphones.
15^{ième} " Modes orientaux.
16^{ième} " Accords de 11 et de 13 sons. Atonalité et polytonie.

Index analytique.

Propriété des Editeurs.

Tous droits de reproduction, d'exécution, d'arrangements et de représentation réservés.
All rights of reproduction, arrangements, representation and public performance reserved.
Alle Vervielfältigungs-, Arrangements- und Ausführungsrechte vorbehalten.

Bruxelles, A. Cranz.

Leipzig, Aug. Cranz,

London, Cranz & Co.

G. m b. H.

Université d'Ottawa

BIBLIOTHÈQUES



LIBRARIES

University of Ottawa

MT

50

6558

1919

v.1

Paul Gilson

Traité d'Harmonie

en trois Volumes.



1^{er} Volume. Accords consonants.

- 1^{ère} Partie: Accords parfaits.
- 2^{ème} " Renversements, ornements mélodiques.
- 3^{ème} " Modulations.
- 4^{ème} " Suspensions (Prolongations).
- 5^{ème} " Altérations (Altérations et suspensions combinées).

2^{ème} Volume. Accords dissonants.

- 6^{ème} Partie: Accord de Septième Dominante.
- 7^{ème} " Accord de Neuvième Dominante.
- 8^{ème} " Accords de Septièmes Secondaires et Progressions.
- 9^{ème} " Septièmes et Neuvièmes Altérées.
- 10^{ème} " Prolongations dans les Septièmes et Neuvièmes.
- 11^{ème} " Pédale.

3^{ème} Volume. Pratique.

- 12^{ème} Partie: Plastique de la mélodie. Polyphonie.
- 13^{ème} " Esthétique de la modulation. Esthétique de l'harmonisation.
- Supplément.**
- 14^{ème} " Modes anciens. Modes pentaphones.
- 15^{ème} " Modes orientaux.
- 16^{ème} " Accords de 11 et de 13 sons. Atonalité et polytonie.
- Index analytique.**

Propriété des Editeurs.

Tous droits de reproduction, d'exécution, d'arrangements et de représentation réservés.
All rights of reproduction, arrangements, representation and public performance reserved.
Alle Vervielfältigungs-, Arrangements- und Ausführungsrechte vorbehalten.

Bruxelles, A. Cranz.

Leipzig, Aug. Cranz,

London, Cranz & Co.

G. m. b. H.

632498

Avant-propos.

Je me suis abstenu de théoriser, dans le présent traité d'harmonie et m'en suis tenu plutôt à des conseils pratiques. Le souci de rendre immédiatement utilisables les matières au fur et à mesure de leur exposition m'a fait adopter un plan d'études différent de celui qui est généralement en usage. C'est ainsi que l'étude des accords parfaits non renversés est poussée très loin dans le domaine chromatique au lieu de se tenir dans le diatonique, comme c'est la tradition. La raison qui m'a fait présenter les choses de cette façon, c'est qu'un travail trop confiné dans le diatonisme ne développe pas suffisamment le sens harmonique: il importe donc d'étendre le plus tôt possible au chromatisme le champ des expériences. Le manie- ment des renversements présente des difficultés d'ordre plutôt contrapontique; (marche de voix, relations d'intervalles). Il n'y a pas d'inconvénient à différer quelque peu cette étude, forcément minutieuse, au profit de l'examen des jeux de tonalité.

Un traité d'harmonie tiendrait en peu de pages si on se bornait à énoncer quelques règles générales d'enchaînement, qui indiquent des marches de voix et non la valeur tonale des accords, — ce que l'élève, s'il a de la sagacité, devra trouver par lui-même... Ce n'est pas là le vrai traité d'harmonie.

La valeur tonale des accords consiste en ceci: un accord quelconque n'a de valeur que par ce qui l'entoure. L'agrégation *ut—mi—sol* est facilement comprise en *UT*, en *SOL*, en *FAM* majeurs; elle l'est moins en *SOL* mineur. En *MIM* majeur, elle paraît surprenante (relativement bien entendu, car on ne s'étonne plus guère, actuellement, des rencontres tonales les plus inattendues; seulement, on se borne à les subir, sans chercher à les analyser). En résumé, la valeur tonale n'est autre chose que les relations qui existent entre la tonique et les accords des autres degrés, diatoniques et chromatiques; la partie contrapontique de l'Harmonie consiste à indiquer les meilleures marches dont on peut user pour établir ces relations.

Les études détaillées de ce traité s'efforceront d'éclaircir ces points. Une vue d'ensemble démontra la logique de cette méthode, basée sur l'expérience acquise par 34 ans de professorat et d'études constantes.

Je n'ai pas manqué de citer, à côté de spécimens d'écriture classique, des exceptions «modernistes» qui me semblaient dignes d'être accueillies. En fait, les anciennes «théories» et les nouvelles (dont plus d'une n'est qu'une réédition de quelque ancien traité qu'on ne se vante généralement pas d'avoir pillé), se composent le plus souvent d'affirmations et de négations: «il est permis . . . il est défendu . . .» que l'on observe jusqu'au jour où quelque compositeur peu respectueux donne un croc-en-jambe à la tradition qui se trouve ainsi infirmée et caduque.

Depuis Zarlino (1517—1590) qui fut le précurseur, les travaux de quelques spécialistes (assez clairsemés si l'on fait abstraction des compilateurs), ont projeté maintes lueurs dans le dédale obscur des théories harmoniques, qui ne sont finalement éclairées que de nos jours. Zarlino était élève d'A. Willaert (1480—1562) un Néerlandais fixé à Venise où il fonda une «Ecole» dont le renom fut immense. Dans les théories de Zarlino, se trouve un germe d'explication du phénomène de la dualité des modes (le mode Majeur est montant, le mode mineur descendant; l'accord Majeur se forme de bas en haut, le mineur de haut en bas). A cette conception se rattachèrent Fr. Salinas (1513—1590), Le P. Mersenne (1588—1648; c'était un compilateur non sans mérite), Jos. Sauveur (1513—1590 mathématicien), enfin, J. Ph. Rameau (1683—1764) à qui revient l'honneur d'être le fondateur de l'Harmonie proprement dite, (le premier, il découvrit le centre harmonique, c'est-à-dire la parenté des harmonies et leur enchaînement naturel: Rameau avait adopté tout d'abord, pour la formation des accords tant majeurs que mineurs, les tierces superposées. Plus tard — 1737 — il se rallia au dualisme de Zarlino).

Les théoriciens qui suivirent se basèrent les uns sur l'échelonnement par tierces et les rapports mathématiques (pour la formation des gammes), les autres sur le dualisme Zarlilien: Mattheson (1681—1764; il contribua à simplifier, à «clarifier» les idées encore un peu troubles à son époque, sur le système musical, par l'élimination de maintes théories inutiles ou périmées;) Tartini (1692—1770, dualiste), Vogler (1696—1765; élève de J. S. Bach et professeur de Weber, (l'auteur du Freischütz) et de Meyerbeer); Vallotti (1697—1780, maître du précédent; il admit également le dualisme selon Tartini et Zarlino et cherche à expliquer la gamme par la série des harmoniques suraiguës 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, 48, ce qu'avait déjà tenté d'établir le théoricien Fogliano, en 1539); Marpurg (1718—1795; il se rattache vers 1746 à la théorie de Rameau); Kirnberger (1721—1783; un élève de J. S. Bach; pédagogue qui eut une grande notoriété;); Albrechtsberger (1736—1809; qui fut le maître de Beethoven); Koch (1749—1816; il peut être opposé, selon Riemann, à son contemporain Kirnberger; il aurait même été plus éclairé que ce dernier); Salieri (1750—1825; fut plutôt pédagogue que théoricien); Knecht (1752—1817; rival de Vogler; il poussait la superposition des tierces jusqu'aux accords de 11^{me} et de 13^{me}, théorie qui a été reprise par Durutte et F. A. Gevaert;); l'enseignement de Knecht fut presque exclusivement schématique, c'est-à-dire basé sur l'imitation stricte et mécanique de modèles donnés; Momigny (1762—1838; ce remarquable théoricien sut édifier avec tous ses détails la théorie du phrasé); Reicha (1770—1836; praticien de valeur, dont l'influence sur le développement de la technique musicale

fut très grande à Paris, — de là elle rayonna dans le reste de la France et en Belgique, où les procédés de R. sont encore en honneur, encore que le nom de leur protagoniste soit presque entièrement oublié...); Choron (1772—1834; auteur d'un grand traité de composition); G. Weber (1779—1839; écrivit une méthode compilative d'après les écrits de Kirnberger, Marpurg, Vogler et Knecht); Fétis (1789—1871). A Fétis revient le mérite très grand d'avoir le premier démontré que les progressions harmoniques ne sont pas régies par la tonalité mais bien par la symétrie mélodique); Hauptmann (1792—1869; élève de Spohr). Il reprit la théorie du dualisme des modes, qui était tombée plus ou moins dans l'oubli. A. B. Marx (1795—1866; dont le traité de composition garde encore aujourd'hui de la valeur); Lobe (1797—1881; son traité de composition autodidacte est encore très estimé, malgré quelques erreurs dont celle, très grave, de l'élaboration des phrases par le motif-mesure); Barbereau (1799—1879; élève de Reicha; il base sa théorie sur l'échelle des quintes et son traité d'harmonie est de réelle valeur); C. Durutte (1809—1881; sa «Technie harmonique» est conçue sinon d'après Knecht, du moins sur les mêmes données — (accords de 11^{me}, 13^{me} etc.) — qu'il s'efforce de prouver mathématiquement et métaphysiquement (d'après H. Wronsky). Ce livre peu pratique n'eût qu'un succès de curiosité; il semble avoir inspiré F. A. Gevaert dans l'élaboration de son traité d'harmonie, encore que ce dernier ne le cite pas. Grøedener (1812—1883; professa à Cologne, en appliquant un système plus ou moins analogue à celui de Riemann); Wesphal (1826—1892; s'occupe plutôt de recherche sur la métrique et le rythme de la poésie grecque et de la correspondance de celle-ci avec le rythme musical); M. Lussy (1828—1910; ses études sur le phrasé sont connues de tout le monde). M. Lussy n'a fait pourtant que reprendre, en les présentant il est vrai avec agrément, mais de façon assez incomplète, les théories de Momigny); Von Oettingen (1836—?. . .) a contribué à remettre en honneur la théorie dualiste de Zarlino. Von Oettingen a révisé les travaux scientifiques de Helmholtz (1821—1894); travaux qui renferment, à côté d'expériences et de découvertes acoustiques restées célèbres, des aperçus esthétiques qui'il convient de prendre en considération); Francke (1834, compilateur); C. Kistler (1848—1907, compilateur); Ergo (1853, s'occupe surtout à divulguer les théories riemaniennes auxquelles il ajoute quelques idées personnelles); Schoenberg (1874, son traité d'harmonie ne paraît pas aussi «avancé» que ses compositions; il admet les accords de neuvièmes sur tous les degrés et même les accords en quarts superposés).

Citons encore, emboitant le pas sur Reicha ou Weber, les harmonistes Catel (1773—1820, — son traité eut la faveur d'être adopté officiellement à Paris); Reber, (1807—1880; élève de Reicha et de Le Sueur (le professeur de Berlioz); on a de lui un manuel d'harmonie [complété par Th. Dubois] qui est d'une clarté parfaite); Bussler (1838—1901; auteur d'un traité complet de composition, de caractère empirique qui fut, un moment très en faveur); Widmann (1820); Michaëlis (1770—1834); Savard (1814—1881); Vivier (1816—1903); Gevaert (1828—1908; qui reprend, dans son traité d'harmonie la théorie [plus ou moins modifiée] de Knecht, ou, plutôt, de Durutte [accords de 11^{me} et 13^{me}; l'accord mineur est un accord Majeur dont la tierce est baissée, etc.]). Rimsky-Korsakow; Tchaikowsky (1840—1893); De Bondt; Moeremans, Eb. Prout (traité de composition de valeur); Durand; Rémo; Jadassohn. Tous ces auteurs ont des mérites divers mais n'apportent pas grand chose de neuf et parfois même rien aux théories établies, pas plus que Richter (1805—1876) et quelques autres, dont les ouvrages sur l'harmonie ont bénéficié d'une vogue souvent inexplicable. Tout autre est l'harmonique de H. Riemann (1849—1919; lequel, se basant sur la conception tonale de Zarlino, Rameau, Von Oettingen, qu'il

amplifia aux dernières limites, trouva encore un formulaire [T. D. S. etc.] qui est décisif; R. perfectionna aussi la théorie du phrasé de Momigny). Le chapitre consacré à l'harmonie dans le tome I, du traité de composition de V. d'Indy, donne un résumé très concis de la théorie riemanienne. L'«Harmonie ultra-moderne» de M. Villiermin semble apporter quelques procédés nouveaux, demandant, certes, une partie théorique moins succincte. La méthode de E. Jaques Dalcroze, très spéciale doit être mentionnée avec déférence.

On pourrait ajouter à cette liste de noms et d'ouvrages (très longue quant au nombre, très courte si on la résume aux novateurs), les études de Beethoven et celles de Mozart, qui sont des documents non sans intérêt; et les recueils d'exercices pratiques de A. Samuel, J^h. Dupont, Van Avermaete, Ed. Samuel, Chérubini (publiées par Vidal), C. Pierre — (épreuves imposées aux concours du conservatoire de Paris); G. Ropartz (conservatoire de Nancy) etc., etc.

Paul Gilson

(1919)

Introduction.

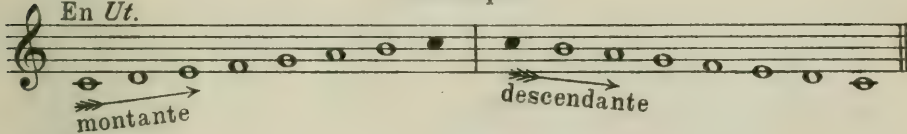
Tout d'abord, l'élève doit bien se persuader qu'il est pour lui de nécessité primordiale de lire couramment les clés de *Sol* et de *Fa* usuelles.

Il devra également être familiarisé avec les tonalités (armures, gammes) et les intervalles. Je rappellerai que ceux-ci, classés en diatoniques et chromatiques se résument, au fond, à la seconde, à la tierce et à la quarte, majeures ou mineures, montantes ou descendantes.

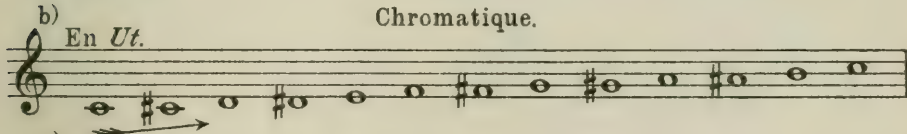
Tous les autres intervalles sont, de ceux-là, des renversements ou des amplifications (transports au-delà de l'octave;) la 6^{te} est le renversement de la tierce, la 10^{me} en est l'amplification; la 5^{te} est le renversement de la 4^{te}, la 11^{me} en est l'amplification, enfin, la 7^{me} est le renversement de la 2^{de} dont la 9^{me} est l'amplification.

La tonalité Majeure est la base de la musique actuelle et, partant, de l'harmonie. Lorsque la tonalité est diatonique, elle se compose de 7 sons; lorsqu'elle est chromatique, elle compte 12 sons, avec une orthographe différente selon que la gamme est montante ou descendante.

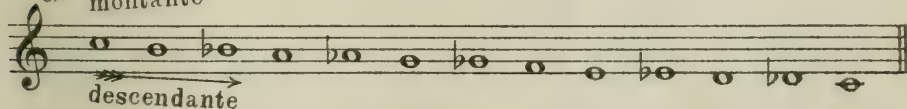
Ex. 1a) Diatonique.
En Ut.



b) Chromatique.
En Ut.

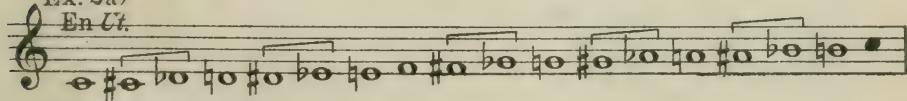


c)

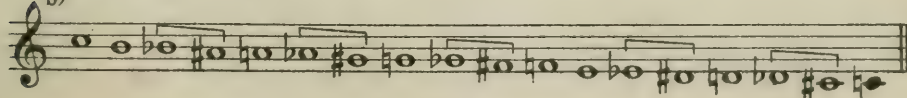


Le système chromatique montant peut se combiner avec le descendant, ce qui donne $12 + 5 = 17$ sons, dont 5 sonnent identiquement; (équivalences; par exemple *do dièse* et *ré bémol*).

Ex. 2a)
En Ut.



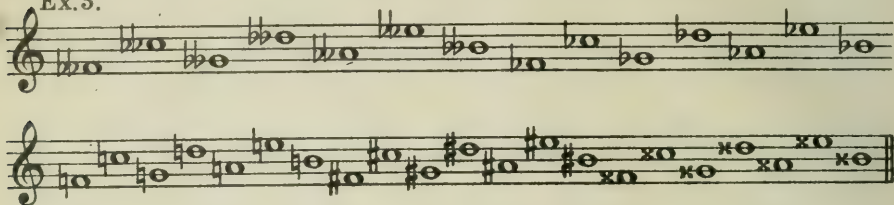
b)



Le diatonique est donc contenu dans le chromatique. L'ensemble des sons (chromatiques et diatoniques) utilisés est de:

7 sons en doubles dièses; 7 sons en dièses; 7 sons en bécarres (naturels);
7 sons en bémols; 7 sons en doubles bémols soit 35 sons:

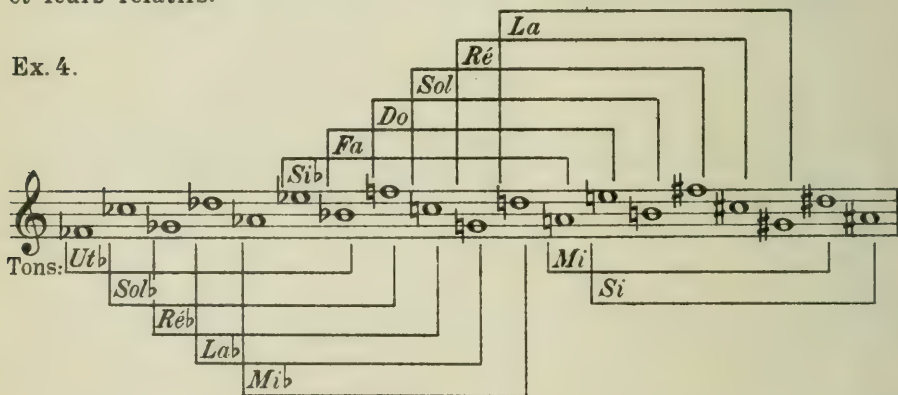
Ex. 3.



en fait réductibles à 12 avec les équisonances, par exemple *si* dièse = *ut* bécarre = *ré* double bémol; *ut* double dièse = *ré* bécarre = *mi* double bémol, etc.

Les limites pratiques des tons vont de *Ut* bémol à *Ut* dièse Majeurs et leurs relatifs.

Ex. 4.

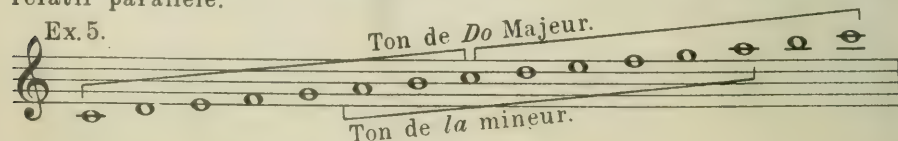


Si l'on rencontre parfois des tonalités plus fortement bémolisées ou diésées, ce n'est que fortuitement et sans réelle nécessité. Par exemple, dans le cercle tonal sus-indiqué, le ton de *Mi* est plus simple que celui de *Fa* b.

Et c'est en effet le premier ton qui remplace le second lorsque Beethoven module de *la* bémol mineur en *Fa* bémol Majeur dans l'Andante de la Sonate pathétique pour piano.

Le mode mineur est contenu dans le mode Majeur (dont il est relatif parallèle).

Ex. 5.



Seulement, le mode mineur a été altéré dans son tétracorde supérieur,*) parce qu'on s'est efforcé de lui donner une note sensible, (*sol dièse en la mineur*), ce qui a amené un 6^{me} degré haussé, (*fa dièse en la mineur*) afin d'esquiver l'intervalle de seconde augmentée entre les degrés VI et VII, (*fa bécarré - sol dièse en la mineur*).

Il y a donc trois espèces de mineurs:

- 1) sans altération, (mode ancien;)
- 2) avec une note sensible;
- 3) avec une note sensible et un VI^{me} degré haussé.

On pourrait y ajouter une quatrième espèce: sans note sensible, mais avec un VI^{me} degré haussé.

Ex. 17.

1) 5 6 7 1

2) 5 6 7+ 1

3) 5 6+ 7+ 1

4)? 5 6+ 7 1

Inversement, le mode Majeur a été modifié par l'adjonction d'altérations empruntées au mode opposé: le 6^{me} degré baissé (*la bémol en Ut Majeur*), le 7^{me} degré baissé à l'effet d'éviter la seconde augmentée (*la bémol - si bécarré*).

En sorte que le Majeur revêt ces trois aspects:

- 1) naturel;
- 2) avec un 6^{me} degré baissé;
- 3) avec un 6^{me} et un 7^{me} degrés baissés.

Un quatrième aspect resté hypothétique est celui qu'on obtiendrait en utilisant seulement le 7^{me} degré baissé.

Ex. 18.

1) En Ut.

2) 5 6 - 7 1

3) 5 6 - 7 - 1

4)? 5 6 7 - 1

*) Selon Zarlino et après lui Rameau, von Oettingen, Hauptmann, Riemann, E. Ergo et V. d'Indy, le mode mineur est descendant et commence par la quinte:

a) *la mineur*

Do Majeur

Les demi-tons concordent alors avec le mode inverse Majeur.

De même les accords Majeurs se construisent de bas en haut et les accords mineurs de haut en bas; l'analogie est alors absolue. Tous ces phénomènes découleraient du dualisme des harmoniques. Les théoriciens ne sont pas d'accord à ce sujet; l'existence des harmoniques inférieurs est niée par les acousticiens.

b) *Accord Majeur*

c) *Accord mineur*

Au point de vue historique, l'étude des tons anciens et primitifs devrait précéder celle de la tonalité moderne, laquelle, se résume en un seul ton, le Majeur, et son relatif. Dans la pratique, c'est l'inverse qui prévaut, et avec raison, car il s'agit tout d'abord, pour l'élève, de fortifier son „sens tonal“. L'étude des tons anciens est donc rejetée à la fin du présent traité.

Méthode de travail.

L'élève travaillera régulièrement, pas trop à la fois. Une heure de travail journalier profitera bien plus que sept heures d'étude consécutives fournies en un seul jour par semaine. L'on procédera à de fréquentes récapitulations. L'on prendra l'habitude de tenir ses cahiers de travail propres et en ordre, afin que, plus tard, l'on puisse s'y retrouver... Enfin, l'harmonie étant avant tout une culture du sens auditif personne ne devrait se dispenser de jouer au clavier les exercices réalisés; de la sorte, l'on arrivera assez rapidement à entendre en soi les harmonies que l'on lit.

Les modèles ou spécimens de suites d'accords donnés dans le courant de cet ouvrage devraient même être réalisés par écrit dans tous les tons, depuis 7 bémols jusque 7 dièses et pouvoir être joués de mémoire au clavier.

Quant aux exercices d'application, leur correction, pour présenter quelque garantie, demanderait évidemment le concours d'un professeur spécialiste, encore qu'il soit possible de se passer de celui-ci, en se tenant à la lettre aux explications données, se bornant strictement à l'emploi des accords et suite d'accords cités, (encore une raison qui milite en faveur de la transposition des exercices).

Quant à la durée d'un cours complet d'harmonie, on ne peut rien préciser à ce sujet. Il y a des élèves doués, qui comprennent rapidement, d'autres qui sont lents ou négligents. Toutefois, c'est une erreur que de vouloir „aller vite“: on va souvent „très mal“, alors, faute d'exercice suffisant.

Dans les cours d'harmonie d'école, il faut généralement un an, parfois deux, pour débrouiller les accords consonants. Une deuxième, souvent une troisième année se passent à s'assimiler les accords de 7^{mes} et 9^{mes}, les modulations et les éléments de la figuration. Une quatrième et même une cinquième année est consacrée aux accords altérés, les suspensions, l'approfondissement du mécanisme des modulations et de la figuration. Ces 4 à 5 ans représentent une somme considérable de travail, d'exercices. Mais celui qui étudie en dehors d'une école (où ces cours sont secondaires, forcément peu nombreux et ralentis par les „retardataires“) peut acquérir convenablement la pratique de l'harmonie en beaucoup moins de temps, — mettons la moitié.

PREMIÈRE PARTIE.

Notions préliminaires.

Les voix humaines se classent en deux catégories: aiguës et graves.*) Le soprano, ou voix aiguë de femme a son correspondant chez le ténor, voix aiguë d'homme qui résonne à l'octave inférieure du soprano. La tessiture, (c'est-à-dire les sons les plus favorables émis par ces deux voix) est à peu près:

Ex.19.

Musical notation for Example 19. The Soprano part is on a treble clef staff and the Ténor part is on a bass clef staff. Both parts show a melodic line with notes and rests, illustrating the relationship between the two voices.

L'alto est la voix grave de femme; sa résonance naturelle est à la quinte au-dessous du soprano; son correspondant masculin (à l'octave grave) est la basse.

Ex.20.

Musical notation for Example 20. The Alto part is on a treble clef staff and the Basse part is on a bass clef staff. Both parts show a melodic line with notes and rests, illustrating the relationship between the two voices.

Les essais d'harmonie rudimentaires du moyen âge consistèrent à faire chanter une mélodie par les voix aiguës, les voix graves chantant simultanément cette même mélodie à la quinte, conformément à la tessiture naturelle des voix.

Ex.21.

Musical notation for Example 21. It shows a single melodic line on a treble clef staff and a corresponding line on a bass clef staff, illustrating the concept of a triad or perfect chord.

Plus tard,**) l'intercalation d'une tierce constitua l'accord de trois sons (triade ou accord parfait). Mais il ne fut plus toléré que les accords se succédassent en produisant des quintes, des octaves parallèles.

*) Nous ne tiendrons pas compte, pour le moment, des voix moyennes, suraiguës et sous-graves.

**) Je simplifie à l'extrême ces notions. La réalité est infiniment plus compliquée, mais sans intérêt pour le commençant qui, plus tard, pourra consulter les ouvrages spéciaux qui traitent de ces techniques perdues.

Après bien des tâtonnements, les modes anciens furent abandonnés et le mode Majeur avec son relatif moderne régna seul.

Actuellement, cette domination (du mode Majeur) n'est plus si rigoureuse, maint retour aux modes anciens a été tenté. On y a ajouté quelques libertés dans l'emploi des dissonances et des quintes parallèles, voire des emprunts plus ou moins directs à l'antique organum.

Les six quintes justes qui composent le diatonique produisent trois accords Majeurs et trois accords mineurs, plus un accord indéterminé, (ce n'est pas un accord parfait puisque sa quinte n'est pas juste;) nous ne tiendrons momentanément pas compte de ce dernier, situé sur la note sensible.

Ex. 22. en *UT*

| mineur | Majeur |

Les trois premiers accords sont mineurs, ils constituent les „harmonies du mode mineur,“ les trois autres, Majeurs, forment les „harmonies du mode Majeur.“ Nous commencerons nos études par ces derniers.

Le mode Majeur sera indiqué par des Majuscules (Exemples: *DO*, *SOL*, *FA* etc. désignent les tons de *DO* Majeur, *SOL* Majeur, *FA* Majeur).

Le mode mineur s'indiquera par des minuscules (Exemples: *la*, *mi*, *si* etc. indiquent les tons de *la* mineur, *mi* mineur, *si* mineur.)

Les accords de trois sons ou accords parfaits.

Mode Majeur.

La note inférieure de la triade donne son nom à l'accord: on l'appelle fondamentale ou prime.

Ex. 23.

a) b) c) d) e)

respectivement a) accord de *FA*; b) accord d'*UT*; c) accord de *SOL*; d) accord de *MI* bémol; e) accord de *FA* dièse.

Nous désignerons la prime (la fondamentale) par le chiffre 1, la tierce par 3 et la quinte par 5.

Les diverses notes d'un accord sont encore désignées collectivement par le nom de fonctions.

Les fonctions de tierce et de quinte peuvent se disposer en ordre interverti sans que pour cela l'accord change de dénomination. (La prime reste invariablement située au grave, - à la partie inférieure de l'accord.

Ex. 24.

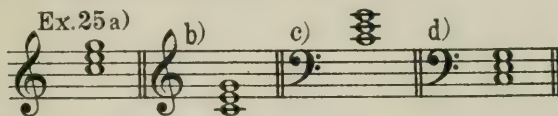
a) b) c)

Ces 3 dispositions, a) b) et c) sont des aspects divers de l'accord d'*UT*.

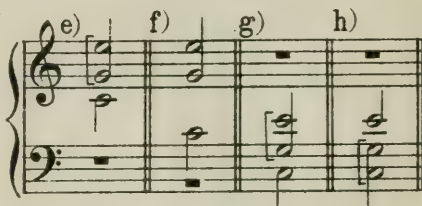
Si on place au grave les fonctions de tierce ou de quinte, ces nouvelles dispositions sont désignées sous le nom de renversements; nous les étudierons plus loin.

Les trois sons de la triade se distribuent vocalement de diverses façons:

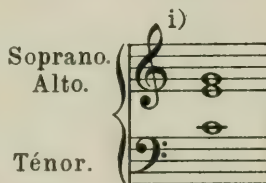
1) Pour 3 voix égales, (a) 3 sopranos, ou b) 3 altos, ou c) 3 ténors, ou d) 3 basses; bien entendu, il convient de disposer l'accord dans la meilleure partie de l'étendue de ces voix).

Ex. 25 a) 
(accord d'UT)

2) Pour 2 voix égales et une voix différente, par ex. e) 2 sopranos et 1 alto; f) 2 sopranos et 1 ténor; g) 2 ténors et 1 basse; h) 1 ténor et 2 basses; etc.



3) Pour 3 voix différentes, par ex. 1 soprano, 1 alto et 1 ténor, etc.

i) 

Pour utiliser le quatuor vocal complet, il faudra nécessairement doubler une des fonctions, - la prime de préférence. Les meilleures dispositions sont alors les suivantes:

Ex. 26. Ton d'UT.



<p>Accord de Tonique (en abrégé I) Accord d'UT.</p>	<p>Accord de Dominante (en abrégé V) Accord de SOL.</p>
---	---

<p>a) d) 1^{ère} position } dispositions b) e) 2^{me} " } serrées c) 3^{me} " } f) 1^{ère} position } dispositions g) 2^{me} " } larges h) 3^{me} " } (espacées)</p>	<p>i) l) 2^{me} position } dispositions j) m) 3^{me} " } serrées k) 1^{ère} " } n) q) 1^{ère} position } dispositions o) 2^{me} " } larges p) 3^{me} " } (espacées)</p>
---	--

L'accord de *FA* (Sous-Dominante (en abrégé: IV), se dispose de façon identique.

Ex. 27.

r) s) t) u) v) w) x) y) z) aa)

Soprano.
Alto.
Ténor.
Basse.

Accord de Sous-Dominante (IV)
Accord de *FA*.

- r) u) 1^{ère} position: disposition serrée
 s) 2^e " " "
 t) 3^e " " "
 v) }
 x) } 1^{ère} position: dispositions larges (espacées)
 aa) }
 w) } 2^e " " " "
 y) }
 z) 3^e " " " "

Ces dispositions dites chorales (ou vocales) peuvent également se répartir: la basse en clé de *fa*, les trois autres fonctions de l'accord en clé de *sol*.

Ex. 28. N.B.1

C'est la disposition au clavier, qui est le plus souvent serrée:

N.B.2 N.B.3 N.B.4 N.B.5 etc.

N.B.6 N.B.7 N.B.8 etc.

N.B.^{1, 2} et ³. Accords peu lisibles, vu la multiplicité de lignes additionnelles. On les dispose plutôt en clé de fa, comme dans les exemples donnés aux N.B.⁴ et ⁶. Quand l'harmonie remonte, on indique le changement de clé comme à l'ex. N.B.⁶ Si elle descend, en passant de la clé de sol à la clé de fa, il va de soi qu'on emploiera l'indication inverse. Si une seule voix (la 3^{me}) change de clé, une flèche indicatrice de la direction prise sera utile (N.B.⁷ et ⁸).

L'on voit que la 1^{ère} position est celle qui a la prime redoublée au soprano; la 2^{me} position a la tierce au soprano; la 3^{me} position a la quinte au soprano.

Les dispositions a), b), c), d), e), i), j), k), l), m), r), s), t), sont serrées; les dispositions f), g), h), n), o), p), q), u), v), w), x), y), z), aa), sont espacées, (larges). Dans ces dernières, on évite de dépasser la sixte entre les voix supérieures (soprano, alto et le ténor). L'intervalle entre le ténor et la basse n'a pas de limite arrêtée.

Les intervalles entre les 3 voix supérieures se répartissent par conséquent de cette façon:

Ex. 29a)

Dispositions serrées.

b)

Dispositions larges.

la basse donnant immuablement la prime ou fondamentale.

Faire succéder deux sons formant intervalle mélodique s'appelle effectuer une **marche**. Selon le trajet parcouru et la direction de cette marche, on dit: Marche de seconde (ou de tierce, ou de quarte, etc.) montante; marche de seconde (ou de tierce, ou de quarte, etc.) descendante.

Ex. 30a)

Marche montante.

seconde : tierce : quarte : quinte : sixte : octave :

b)

Marche descendante.

(ces douze marches sont les seules utilisées dans le maniement des accords de 3 sons.) (L'intervalle de 7^{me} et ceux dépassant l'8^{ve} sont provisoirement écartés)

Par extension, on désigne les successions des accords par la marche de leur fondamentale, **directe** quand elle est montante, **contre-** quand elle est inverse:

Ex. 31a) b) c) d)

- a) Marche de quinte [directe] (montante).
 b) " " contrequinte (descendante).
 c) " " tierce [directe] (montante).
 d) " " contretierce (descendante).

Enchaînement des accords.

Marche de quinte montante ou quarte descendante

(quinte directe), Tonique - Dominante et retour à la Tonique: I, V, I.

Ex. 32a)

En Ut
Majeur

I V I

b)

En Sol
Majeur

I V I

L'on remarquera que si la basse, (la partie grave) saute aux fondamentales en franchissant forcément des intervalles assez grands

a) quarte descendante - quarte montante

b) quinte montante - quinte descendante

par contre, les autres voix (Soprano - Alto - Ténor) procèdent par mouvements conjoints: (même direction)

1^{ère} voix (Soprano): *do - si - do.**

2^{me} voix (Alto) : *sol - sol - sol.*

3^{me} voix (Ténor) : *mi - ré - mi.*

* L'intervalle de demi-ton *Si-Ut* est dit attractif et est préféré à toute autre marche.

La 2^{me} voix (Alto) énonce la note **commune** aux trois accords. Toute suite de deux accords qui contient au moins une note commune s'appelle un **enchaînement**, la note commune étant le chaînon qui lie les deux accords.

L'on remarquera encore que la 1^{ère} position est suivie de la 2^{me} et cette dernière de la 1^{ère}. Si l'on faisait suivre le 1^{er} accord

en 1^{ère} position d'un autre accord qui serait également à la 1^{ère} position, toutes les voix sauteraient:

Ex. 33a)



ce qui était prohibé dans la pratique musicale classique. (Dans l'exemple b) la basse redouble, en octaves, la partie supérieure, ce qui en fait réduit la suite en accords de 3 voix). Voici quelques éclaircissements à sujet.

La polyphonie vocale est basée non seulement sur les harmonies qui forment le fond de toute composition musicale,*) mais encore sur le mouvement des voix, c'est-à-dire: la façon dont la voix part. d'une note (harmonique) pour aboutir à la note qui lui échoit dans l'accord suivant, et les relations qui s'établissent ainsi entre ces mouvements.

On distingue trois mouvements: le direct (ou semblable), l'oblique et le contraire (inverse).

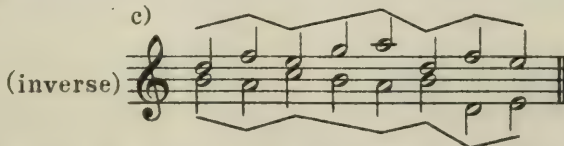
Le direct est celui que prennent deux (ou plusieurs) voix montant simultanément ou descendant simultanément,



L'oblique désigne le mouvement s'effectuant dans une seule voix, l'autre restant sur une note soutenue,



L'inverse, ou contraire, a lieu lorsque de deux voix l'une descend pendant que l'autre monte,

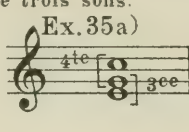
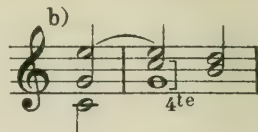


Les anciennes règles du contrepoint**) admettent tout intervalle de consonance parfaite pris par mouvement contraire. (Les intervalles consonants parfaits sont:

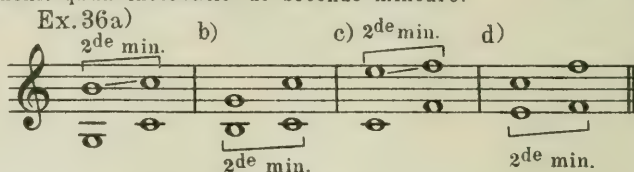
*) L'inverse peut-être parfois vrai aussi, mais par exception. C'est ce qui ressort clairement de l'analyse sérieuse des meilleures œuvres musicales écrites depuis Palestrina jusqu'à nos jours; en passant par J. S. Bach, Mozart, Beethoven, etc.

**) Le contrepoint est l'ensemble des règles, (les procédés) les plus propres à réaliser la polyphonie vocale ou instrumentale.

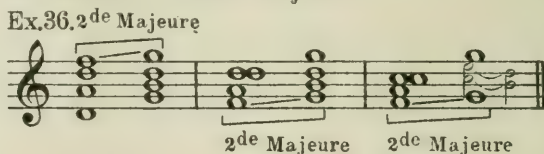
la tierce, la quinte et l'octave, (qui est un redoublement ainsi que l'unisson). La quarte était rejetée à 2 parties mais admise à 3 parties (et au delà) en complément d'un accord de trois sons.

Ex. 35a)  

L'octave ne peut s'attaquer que par mouvement direct que lorsque l'une des deux voix ne franchit qu'un intervalle de seconde mineure:

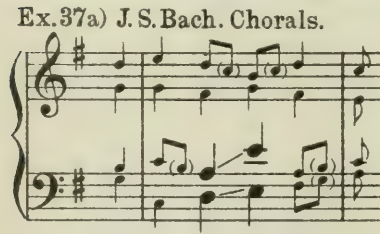
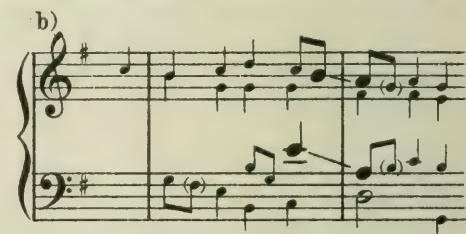
Ex. 36a) 

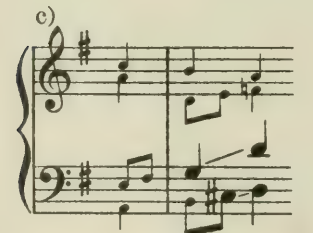

Les modernes admettent la seconde majeure:

Ex. 36. 2^{de} Majeure 

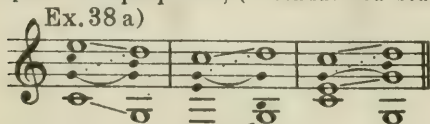
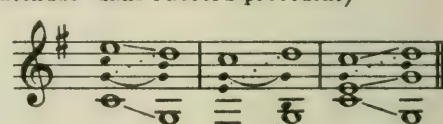
et, depuis le XVIII^{me} siècle, les sauts internes vers l'octave sont d'un usage courant:

Ex. 37a) J. S. Bach. Chorals.

La quinte non plus ne peut s'attaquer par mouvement semblable, excepté lorsqu'elle est préparée, (entendue — ou sous-entendue — dans l'accord précédent)

Ex. 38 a)  

I V I V I V IV I IV I IV I

Ex. 39a)

FA
 V II V II
 (IV_R) (IV_R)

Ces 9 successions sont correctes, la quinte du 2^{me} accord étant préparée (entendue dans le 1^{er} accord).

Actuellement, on est plus large, ainsi qu'en témoignent les spécimens suivants, déjà en usage au XVIII^{me} siècle, (le plus souvent par mouvement inverse, il est vrai).

Ex. 40. (a) (b) (c) (d)

UT I V UT IV I UT I V UT IV I
SOL IV I FA I V SOL IV I FA I V

J. S. Bach. Chorals.

e) f) g) h)

N.B. Voir accord de $\frac{3}{5}$

Les successions constantes de quintes (ex. i) au grave communiquent au passage suivant une saveur un peu rude et primitive, se rapprochant du barbare organum. Les modernes usent volontiers de ces quintoyements pour imiter les sons des cloches. On ne s'en servira qu'exceptionnellement.

Sibélius*) Karélia. Suite II (Op.41) Ballade.
 Tempo di minuetto.

*) Compositeur finlandais né en 1865.

i)

J. S. Bach. Chorals. Suite de quintes.

j) k)

Dispositions serrées.

Schémas: a) 1 7 1 b) 3 2 3 c) 5 5 5
 5 5 5 1 7 1 3 2 3
 3 2 3 5 5 5 1 7 1
 Ex. 44. *) I V I I V I I V I

*) fondamentale des accords

**) au choix

Dispositions larges.

d) 1 7 1 e) 3 2 3 f) 5 5 5
 3 2 3 5 5 5 1 7 1
 5 5 5 1 7 1 3 2 3
 *) I V I I V I I V I

*) fondamentale des accords

**) au choix

Il est évident que d'autres marches sont possibles, pourvu qu'elles ne dépassent pas le saut d'octave. Cependant celles qui procèdent par un minimum d'intervalle étaient pratiquées presque exclusivement par les compositeurs des époques anciennes.

Voici les marches de soprano les plus usitées et les traditionnelles marches de voix intérieures qui en résultent:

1^{ère} partie: g) 1 2 3 h) 3 2 1 i) 5 7 5 j) 3 7 1
 2^{me} " 5 7 1 1 7 5 3 5 3 5 5 5
 3^{me} " 3 5 5 5 5 3 1 2 1 1 2 3
 4^{me} " *) I V I I V I I V I I V I

Ex. 44. *) fondamentale des accords

1 ^{ère} partie:	k)	1	7	3	l)	5	2	5	m)	5	5 ^{ava}	5	n)	5	3	5
2 ^{me}	„	5	5	5	„	3	5	3	„	5	7	5	„	2	1	2
3 ^{me}	„	3	2	1	„	1	7	1	„	3	2	3	„	7	5	7
4 ^{me}	„	*) I V I			I V I			I V I			V I V					

*) fondamentale des accords

I V I I V I I V I V I V

Toutes ces marches peuvent se combiner entre elles. En h), en i), la note sensible descend sur la dominante (5) au lieu d'aller à la tonique (1). Ed. Grieg*) a banalisé la forme mélodique i) qui est une particularité du chant populaire scandinave:

Ex.45.

On emploiera très parcimonieusement cette marche mélodique. La chute 7→5 dans une voix interne, (Alto ou Ténor) est d'un usage courant depuis l'époque de J. S. Bach.

Ex. 46a) J. S. Bach. Choral.
Chute 7→5 dans la voix d'alto.

J. S. Bach. Choral. Montée
7→3 dans la voix de ténor.

J. S. Bach. Choral. Chute 7→3 au ténor.

SI RE LA

Les exemples 47a) b) sont exceptionnels, et prohibés dans l'ancienne technique. Les parties extrêmes constituent des suites de quintes illicites. On est moins absolu, actuellement, mais il convient en tout

*) Compositeur norvégien (1843-1907), on l'a qualifié, à l'époque, „de libérateur de la note sensible.“

Autres marches des parties des accords de Tonique (I) → Sous-dominante (IV) et retour Sous-dominante (IV) → Tonique (I):

Ex. 49.

1 ^{ère} partie:	a) 4 5 6 5 4	b) 1 3 4 3, 1	c) 6 3 4 3 6
2 ^{me} " "	1 3 4 3 1	6 1 1 1 6	1 1 1 1 1
3 ^{me} " "	6 1 1 1 6	4 5 6 5 4	4 5 6 5 4
4 ^{me} " "	*) IV I IV I IV IV I IV I IV IV I IV I IV		

*) fondamentale des accords

UT	IV I IV I IV	IV I IV I IV	IV I IV I IV
FA	I V I V I	I V I V I	I V I V I

1 ^{ère} partie:	d) 1 → 5 → 1	e) 1 → 5 → 1
2 ^{me} " "	4 3 4	6 → 1 → 6
3 ^{me} " "	6 1 6	4 3 4
4 ^{me} " "	*) IV I IV IV I IV	

*) fondamentale des accords

N.B. trop espacé;
intervalle de 10^{me}

Les exemples d) et e) sont fautifs:

- 1) à d) intervalle de 10^{me} entre le Soprano et l'Alto.
- 2) e) Suites de quintes aux parties extrêmes: Soprano - Basse.

Dispositions serrées:

1 ^{ère} partie:	f) 1 6 1	g) 3 6 3
2 ^{me} " "	5 4 5	5 4 5
3 ^{me} " "	3 1 3	1 1 1
4 ^{me} " "	*) I IV I I IV I	

*) fondamentale des accords

UT	I IV I	UT	I IV I
FA	V I V	FA	V I V

Ex. 50.

Dispositions larges:

1 ^{ère} partie:	1	6	1	3	6	3
2 ^{me} "	3	1	3	1	1	1
3 ^{me} "	5	4	5	5	4	5
4 ^{me} "	*) I	IV	I	I	IV	I

*) fondamentale des accords

I IV I I IV I

Toutes ces marches sont combinables entre elles.

Ex. 51.

1 ^{ère} partie:	6	1	1	6
2 ^{me} "	4	3	3	4
3 ^{me} "	1	5	5	1
4 ^{me} "	*) IV	I	I	IV

*) fondamentale des accords

IV I I IV

Les quintes parallèles entre voix internes et basse sont admises (comparer avec l'ex. 40) dans ces cas:

Exercices:

- 1) Récapituler les paragraphes précédents.
- 2) Recopier les exemples.
- 3) Les transposer dans tous les tons, depuis 7 bémols jusque 7 dièses.
- 4) Les jouer au clavier, piano ou harmonium, jusqu'à ce que toute hésitation de jeu ait disparu.
- 5) Réaliser les successions d'accords suivantes dans les tons d'UT, SOL, RE, LA, MI, SI, FA dièse, FA, SI bémol, MI bémol, LA bémol; RE bémol, SOL bémol Majeurs.

On les écrira alternativement: 1) la basse en clé de fa, les 3 parties harmoniques en clé de sol (disposition pour le clavier); 2) le soprano et l'alto superposés en clé de sol, la basse et le ténor superposés en clé de fa, (disposition chorale,-) comme dans les deux spécimens a), b) ci-après:

Ex. 52.

a) Dispositions pour clavier.

serré large

N.B.¹ N.B.⁴

b) Dispositions chorales (vocales).

N.B.²

N.B.³ N.B.⁴

N.B.⁵

N.B.¹ On ne négligera pas de relier les deux portées par une accolade.

N.B.² Ne pas perdre de vue que dans la disposition „ténor surplombant la basse,“ les lignes additionnelles de cette dernière comptent également pour le ténor.

Il ne faut donc pas écrire comme à la N.B.³, où le ténor émet un *ut* et non pas un *la* comme il le faudrait. Cette faute d'écriture se retrouve très souvent chez les commençants.

N.B.⁴ Quand deux voix chantent à l'unisson il faut l'indiquer par une double queue de note, on même une double note, quand il s'agit d'une ronde (voir N.B.⁵).

On évitera à la basse les sauts peu mélodiques de deux quarts ou deux quintes consécutives montantes ou descendantes:

Ex. 53a)

b)

c)

d)

L'on mettra plutôt des quarts et quintes alternées:

e)

f)

g)

h)

Mesure de 2 temps ($\frac{2}{4}$ ou $\frac{2}{2}$)

Le 1^{er} temps est fort, le second faible.

La double barre de mesure indique la terminaison de l'exercice, on ne négligera donc pas de l'écrire.

1. $\frac{2}{4}$ I V | I | V I | V | I IV | I V | I IV | I ||

2. $\frac{2}{2}$ I V | I V | I | IV | I IV | I IV | I V | I ||

Mesure de 3 temps ($\frac{3}{4}$ ou $\frac{3}{2}$)

Le 1^{er} temps est fort, les deux autres sont faibles. Le 1^{er} temps peut être prolongé, c'est-à-dire qu'on peut lui ajouter le 2^{me} temps, comme dans l'exercice N^o 3bis, ou les mesures 1, 3, 5 et 6 du N^o 5.

3. $\frac{3}{4}$ I V I | V. | I IV I | IV. | I V I |

IV I IV | I V V | I. || 3. bis) $\frac{3}{4}$ I V | I I |

IV I | V V | I IV | I V | I. ||

4. $\frac{3}{2}$ I IV I | V V | I V I | IV I | V I | V I | V I V | I. ||

5. $\frac{3}{2}$ I V | I *) IV I | V I | V, I V | I IV |

I V | I. || *) La * signifie une respiration - une séparation de phrase. Nous verrons plus tard en quoi consiste la phrase musicale.

Mesure de 4 temps ($\frac{4}{4}$ ou $\frac{4}{2}$).

C'est en somme la réunion de deux mesures en 2 temps ($\frac{2}{4} + \frac{2}{4} = \frac{4}{4}$ ou $\frac{2}{2} + \frac{2}{2} = \frac{4}{2}$). Par conséquent, le 1^{er} et le 3^{me} sont forts.

6. $\frac{4}{4}$ I V I V | I V | I V I V | I , IV |

I V I IV | I V I | I V I V | I ||

7. *) $\frac{4}{4}$ I V I | IV I | V I V I | IV I |

V , I V I | IV I | V I V | I IV | I ||

8. 2^{me} position $\frac{4}{2}$ I V I V | I IV I | I V I | I V I |

3^{me} pos. 2^{me} pos. 1^{ère} pos. I IV I IV | I V I | I I | I ||

9. 3^{me} pos. 1^{ère} pos. $\frac{4}{2}$ V I | IV I | V V I | IV I | V V V |

anacrouse

I IV I IV | I I V | I IV I IV | I ||

*) Cet exercice commence par le temps levé. On n'indique pas alors, le silence qui complète cette mesure. Par contre, la note terminale au lieu d'être de toute une mesure, sera diminuée de la valeur du temps levé de début. Si à la fin de l'exercice on reprenait le début, (*Da Capo*) la dernière note de la dernière mesure s'enchaînera alors parfaitement avec la première note du début. Le temps levé de la phrase s'appelle anacrouse.

6^{me} Série d'Exercices.

Revêtir d'harmonies liées les rythmes suivants.

On emploiera tantôt la position serrée, tantôt l'écartée, à volonté. L'exercice sera disposé— comme il a été dit plus haut,— pour quatuor vocal ou pour clavier. Le dernier accord sera toujours celui de Tonique, I.

10.
 $\frac{2}{2}$ ♩ ♩ | ○ | ♩ ♩ | ○ | ♩ ♩ | ○ | ○ | ○ ||

11.
 $\frac{2}{4}$ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ | ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

12.
 $\frac{3}{2}$ ♩ ♩ ♩ | ○ ♩ | ○ ♩ | ○.' | ♩ ♩ ♩ | ○ ♩ | ○ ♩ | ○ ♩ | ○ ♩ | ○ ♩ ||

13.
 $\frac{3}{2}$ ♩ ♩ | ○ ♩ | ○. | ○. | - ♩ ♩ | ○ ♩ | ○. | ♩ ||
 [anacrouse]

14.
 $\frac{3}{2}$ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ○.' ♩ ♩ ♩ | ○.' | ○ ♩ | ○ ♩ ♩ ♩ | ○ ||
 [anacrouse]

15.
 $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩.' | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||

16.
 $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
 [anacrouse]

17.
 $\frac{4}{2}$ ○ ♩ ♩ | ○ ○ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ○. ♩ |

○. ♩ | ○. ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ||

Correction des devoirs.

A) Les fautes que commettent généralement les commençants proviennent souvent d'un manque de mémoire. Il conviendra donc de relire souvent les divers paragraphes de ce traité, surtout ceux du début, qui de prime abord semblent très nombreux. Répétons que la copie des exemples est indispensable, ainsi que leurs transpositions.

B) Le devoir fait, on vérifiera:

(Tout ce qui suit est une répétition de ce qui a été dit!)

1) Si l'on n'a pas oublié d'indiquer les clés, l'armure et l'accolade à chaque double ligne d'accords.

2) Si les voix ne montent pas trop haut ni ne descendent pas trop bas.

3) Si l'écart entre chacune des 3 voix de l'harmonie ne dépasse pas la sixte, (des intervalles plus grands produisent des vides de sonorité.)

4) Si les accords se succèdent bien, sans sauts (toujours inutiles) produisant des octaves ou des quintes parallèles défectueuses.

5) Si la mélodie ne présente pas des monotonies (répétitions fastidieuses de deux notes) ou des sauts inutiles (les intervalles de seconde et tierce sont les plus faciles. La quarte et la quinte, au degré d'études où l'on est présentement arrivé, ne sont faisables qu'avec des changements de position sur un même accord; la sixte est facile mais amène un changement de disposition, —du large au serré en descendant et vice versa. La septième est à rejeter. L'octave est parfois bonne, on se rapportera aux exemples qu'on notera soigneusement. En aucun cas, on ne dépassera l'octave.)

On vérifiera encore:

6) Si l'on n'a pas négligé d'indiquer les doubles notes (unissons).

7) Si l'on n'a pas écrit une ligne additionnelle de trop dans les passages où la basse et le ténor chantent au-dessus de la portée.

8) S'il n'y a pas de croisement entre le ténor et la basse, (le ténor descendant sous la basse, amène naturellement des dispositions fautives, le ténor ayant alors la note grave de l'harmonie, note qui sera souvent une autre que la seule prime exigée jusqu'ici).

9) Les sauts mélodiques a) $7 \rightarrow 3$, b) $3 \rightarrow 7$, c) $3 \rightarrow 6$ et d) $6 \rightarrow 3$, s'ils ne sont pas harmonisés avec les dispositions indiquées: a) et c) du serré ou large, b) et d) du large au serré, feront tomber les élèves dans un traquenard d'où ils auront quelque peine à se tirer: si le premier accord de a) et c) est présenté en position large, le deuxième accord sera extra large (intervalles dépassant la sixte) ou pris en sautant (octaves et quintes).

Inversement, si le premier accord de b) et d) est présenté en disposition serrée, le deuxième accord sera sautant et amènera des quintes et octaves.

La correction de ces passages fautifs doit s'effectuer en récrivant les accords qui les précèdent. On retournera en arrière (vers le début) jusqu'à ce qu'un enchaînement facile puisse se réaliser.

Ex. 55.

Sauts maladroits
Octaves, quintes directes.

Ecart trop grand
entre 1^{ère} et 2^me voix
Intervalles de dixième

Exemple:

En resserrant l'harmonie à N.B., la succession devient correcte. Il est parfois nécessaire de modifier les dispositions des accords plusieurs mesures en avant du point difficile.

La répétition mélodique du degré 1 (Soprano) amène à volonté deux harmonies différentes:

Dispositions serrées:

1 ^{ère} partie:	a)	1	1	a bis)	1	1	b)	1	1	1	b bis)	1	1	1
2 ^m e	„	6	5	5	6	6	5	5	6	5	6	5	6	6
3 ^m e	„	4	3	3	4	4	3	3	4	3	4	3	4	4
4 ^m e	„	*IV	I	I	IV	I	IV	I	IV	I	IV	I	IV	

Ex. 56. *) fondamentale des accords

degrés: 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

*IV I I IV I IV I IV I IV

*)Mouvement de la Basse à volonté (montant ou descendant) sauf aux mouvements précisés par des flèches.

Dispositions larges:

1 ^{ère} partie:	c)	1	1	c ^{bis})	1	1	d)	1	1	1	d ^{bis})	1	1	1
2 ^{me} "		4	3		3	4		3	4	3		4	3	4
3 ^{me} "		6	5		5	6		5	6	5		6	5	6
4 ^{me} "		*) IV I		I IV		I IV I		IV I IV		I IV I		IV I IV		

*) fondamentale des accords

degrés: 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

IV I I IV I IV I IV I IV

De même la répétition du 5^{me} degré:

Dispositions serrées:

1 ^{ère} partie:	a)	5	5	b)	5	5	c)	5	5	5	d)	5	5	5
2 ^{me} "		3	2		2	3		2	3	2		3	2	3
3 ^{me} "		1	7		7	1		7	1	7		1	7	1
4 ^{me} "		*) I V		V I		V I V		I V I		I V I		I V I		

Ex. 57. *) fondamentale des accords

I V V I V I V I V I

Dispositions larges:

1 ^{ère} partie:	e)	5	5	f)	5	5	g)	5	5	5	h)	5	5	5
2 ^{me} "		1	7		7	1		7	1	7		1	7	1
3 ^{me} "		3	2		2	3		2	3	2		3	2	3
4 ^{me} "		*) I V		V I		V I V		I V I		I V I		I V I		

*) fondamentale des accords

I V V I V I V I V I

Ce qui souvent vaut mieux que la répétition identique d'un accord; tels que:

- | | | | | | | | |
|--------------|---|------|---|------|---|------|---|
| a) 1 | 1 | b) 3 | 3 | c) 5 | 5 | d) 5 | 5 |
| 5 | 5 | 1 | 1 | 3 | 3 | 2 | 2 |
| 3 | 3 | 5 | 5 | 1 | 1 | 7 | 7 |
| Ex. 58. *) I | I | I | I | I | I | V | V |

*) fondamentale des accords

Musical notation for Ex. 58. It consists of four pairs of chords, each pair labeled a) through d). Each pair is shown in a grand staff with treble and bass clefs. Below each pair, the Roman numerals for the chords are indicated: a) I I, b) I I, c) I I, d) V V.

Surtout du temps faible au temps fort.

Dispositions serrées:

- | | | | | | | | | | |
|-------|---|---|------|---|---|------|----|---|---|
| a) 1 | 1 | 7 | b) 1 | 1 | 7 | c) 1 | 1 | 3 | 2 |
| 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 6 | 1 | 7 |
| 4 | 3 | 2 | 3 | 3 | 2 | 3 | 4 | 5 | 5 |
| *) IV | I | V | I | I | V | I | IV | I | V |

*) fondamentales

Ex. 59.

Médiocre (répétition du temps faible au temps fort)

Musical notation for Ex. 59. It consists of three pairs of chords, each pair labeled a) through c). Each pair is shown in a grand staff with treble and bass clefs. Below each pair, the Roman numerals for the chords are indicated: a) IV I V, b) I I V, c) I IV I V.

- | | | | | | | | |
|-------|----|---|---|------|---|---|---|
| d) 1 | 1 | 3 | 2 | e) 1 | 1 | 3 | 2 |
| 6 | 6 | 1 | 7 | 5 | 5 | 1 | 7 |
| 4 | 4 | 5 | 5 | 3 | 3 | 5 | 5 |
| *) IV | IV | I | V | I | I | I | V |

*) fondamentales

Médiocre (répétition du temps faible au temps fort)

Médiocre

Musical notation for Ex. 59. It consists of two more pairs of chords, each pair labeled d) through e). Each pair is shown in a grand staff with treble and bass clefs. Below each pair, the Roman numerals for the chords are indicated: d) IV IV I V, e) I I I V.

Dispositions larges:

a) 1	1	7	b) 1	1	7	c) 1	1	3	2
4	3	2	3	3	2	3	4	5	5
6	5	5	5	5	5	5	6	1	7
*) IV	I	V	I	I	V	I	IV	I	V

*) fondamentales

Ex. 60.

Musical notation for Ex. 60. It consists of two staves (treble and bass clef) with notes and rests. Above the notes are figures (1, 1, 1, 1, 1, 1) and Roman numerals (IV, I, V, I, I, V, I, IV, I, V). Example b is labeled 'Médiocre (répétition du temps faible au temps fort)'. Example c is labeled 'Médiocre (répétition du temps faible au temps fort)'.

d) 1	1	3	2	e) 1	1	3	2
4	4	5	5	3	3	5	5
6	6	1	7	5	5	1	7
*) IV	IV	I	V	I	I	I	V

*) fondamentales

Musical notation for Ex. 61. It consists of two staves (treble and bass clef) with notes and rests. Above the notes are figures (1, 1, 1, 1, 1, 1) and Roman numerals (IV, IV, I, V, I, I, I, V). Example d is labeled 'Médiocre (répétition du temps faible au temps fort)'. Example e is labeled 'Médiocre (répétition du temps faible au temps fort)'.

Les exemples a et c sont meilleurs que les autres parce que le temps fort sera plus accentué si l'harmonie change.

Au lieu de répéter des harmonies en dispositions identiques, il est loisible d'aller d'une position à une autre:

Beethoven. 5^{me} symphonie. Finale.

1	3	5	a) 1	3	5	b) 6	4
5	1	3	5	1	3	4	5
3	5	1	3	5	1	1	6
*) I	I	I	*) I	I	I	IV	

*) fondamentales

Beethoven 5^e Symph.

Ex. 61.

Musical notation for Ex. 61. It consists of two staves (treble and bass clef) with chords and notes. Above the notes are figures (1, 3, 5, 3, 5, 1) and Roman numerals (I, I, I, V, I, V, I, I).

*) fondamentales

Ex. 62.

Musical notation for Ex. 62. It consists of two staves (treble and bass clef) with chords and notes. Above the notes are figures (1, 3, 5, 6, 4) and Roman numerals (I, IV, I).

Ce qui amène des suites mélodiques déjà assez expressives. Le changement de position atténue la médiocrité de la répétition d'accord du temps faible au temps fort:

Ex. 63a)

Le changement de disposition aux voix internes, (la voix supérieure restant sur une même note,) ne présente que rarement quelque intérêt ou utilité. On ne l'effectuera que si l'on doit passer d'une disposition large à une serrée, ou inversement, dans le but de mieux lier deux accords.

Ex. 64.

N.B.¹ D'une disposition large à une serrée, ce qui permet d'effectuer correctement l'enchaînement de l'accord IV à celui de I.

N.B.² D'une disposition serrée à une large. Ici, les 2^{me} et 3^{me} parties deviennent de ce fait, plus mélodiques. Toutefois, l'élève n'a pas à se soucier, pour le moment, du mouvement des voix intérieures au point de vue de l'intérêt qu'elles pourraient présenter: cette préoccupation ne ferait que compliquer inutilement ses travaux et l'amènerait, la plupart du temps, à n'écrire que des choses insignifiantes ou même incorrectes.

On veillera à ne pas user trop souvent, et surtout de façon continue, du changement de position. On mêlera plutôt les successions d'accords liées ou non (ces dernières moins fréquentes que les premières) et les changements de positions, en veillant à ce que la partie supérieure ait une ligne mélodique bien définie et ne contienne pas trop de répétitions d'un même dessin, ce qui est monotone.

Ex. 65a)

Le crochet \frown indique un passage d'harmonies répétées en changements de position. I — ou V — signifie que la basse peut ne former qu'une seule valeur de note.

Ex. b)

I — IV — V —

Exercices complémentaires.

Comme pour la première série d'exercices, (1 à 19) il faudra :

- 1) Récapituler les paragraphes précédents.
- 2) Recopier les exemples.
- 3) Les transposer dans tous les tons, depuis 7 bémols jusque 7 dièses.
- 4) Les jouer au clavier (piano ou harmonium) jusqu'à ce que toute hésitation ait disparu.
- 5) Réaliser les successions d'accords suivantes dans les tons d'UT, SOL, RE, LA, MI, SI \flat , FA, MI \flat , LA \flat , SOL \flat Majeurs.

20.

21.

21^{bis}

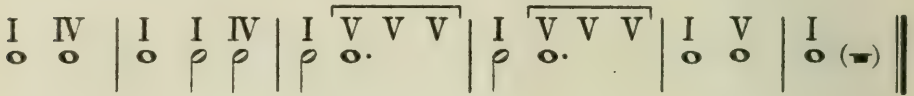
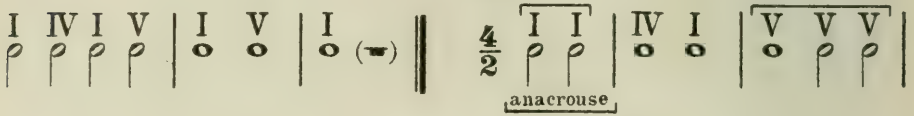
22.

23.

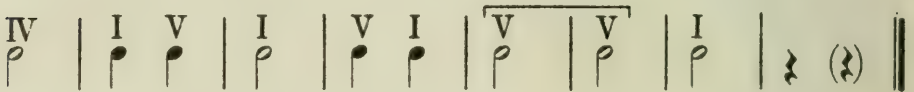
24.



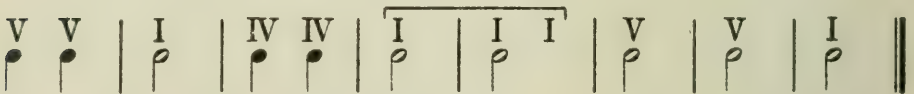
25.



26.

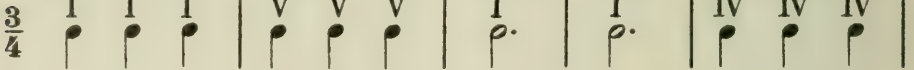


27. N.B.



N.B. Cette mesure est plutôt un $\frac{4}{4}$ commençant à un 3^{me} temps levé (anacrouse).

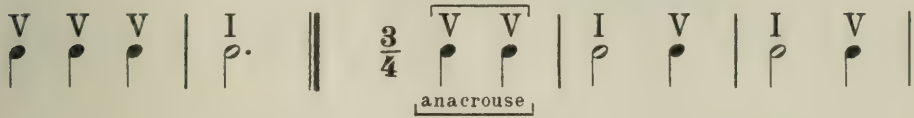
28.



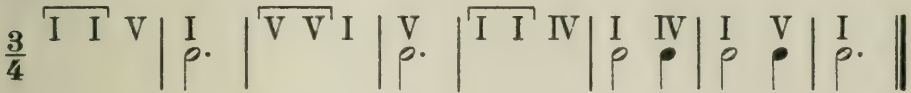
29.



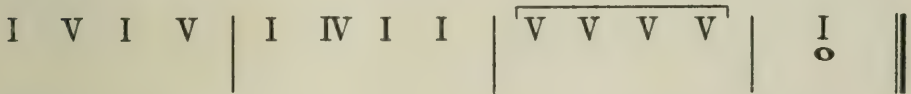
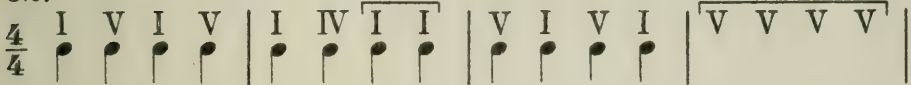
30. Rythme anacrousique.



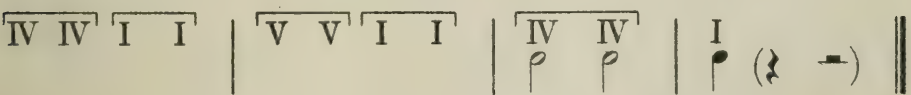
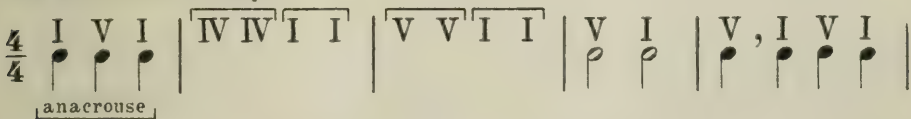
31.



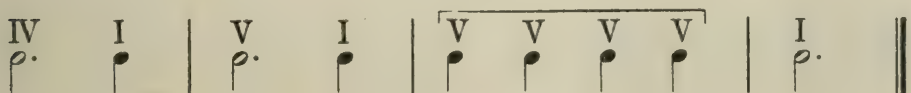
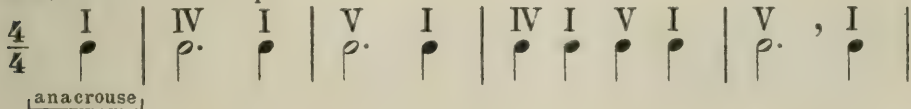
32.



33. Phrase anacrousique.



34. Phrase anacrousique.



35. Phrase anacrousique.

$\frac{4}{4}$

anacrouse

36. Exercice en syncopes. Début anacrousique.

$\frac{4}{4}$

anacrouse

6) Réaliser les harmonies accompagnant les basses et chants suivants:

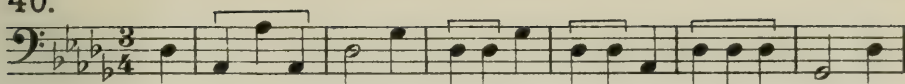
37.

38.

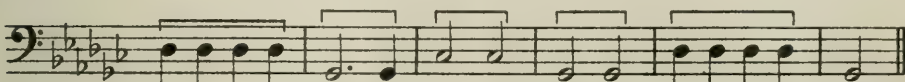
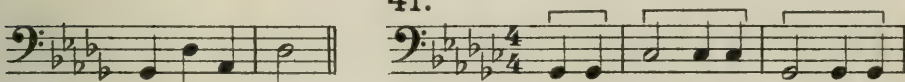
39.

ad lib.

40.

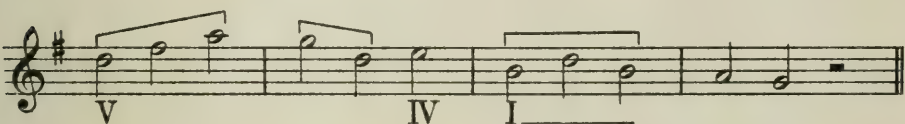
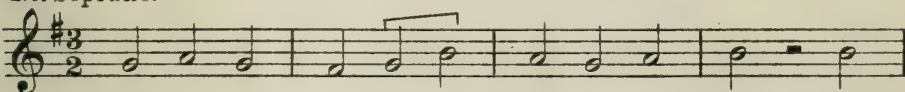


41.



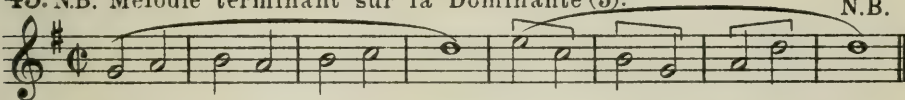
A refaire un demi-ton plus haut.

42. Soprano.

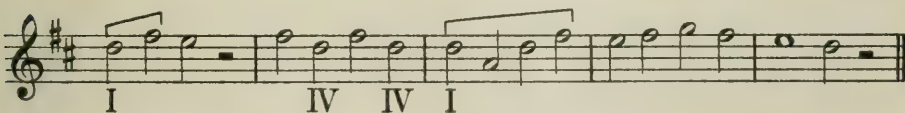
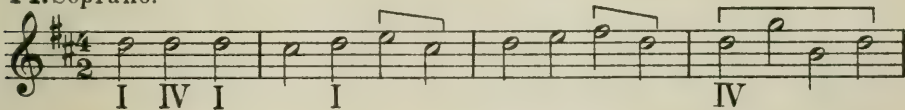


43. N.B. Mélodie terminant sur la Dominante (5).

N.B.

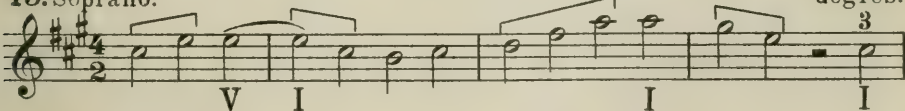


44. Soprano.



45. Soprano.

degrés:



46. Soprano.

47. Soprano.

48. Soprano.

A refaire un demi-ton plus bas.

49. Soprano.

50. Alto.

51. Ténor.

* Terminaison sur le temps faible, dénommée féminine; nous examinerons plus loin, en détail, ce genre de fin de phrase.

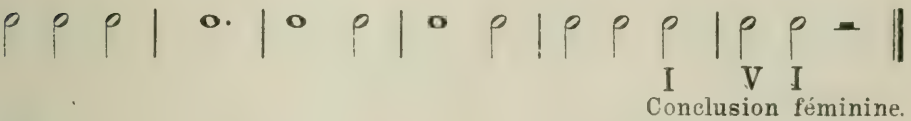
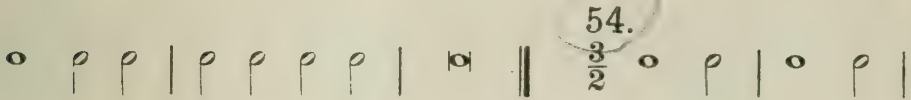
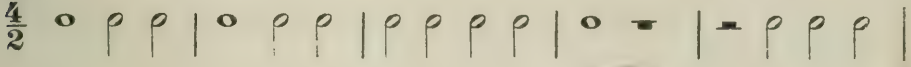
7) Réaliser des harmonies sur les rythmes suivants:

(Le dernier accord sera en tout cas un accord de Tonique I. avec prime à la basse.)

52.



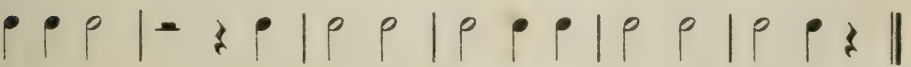
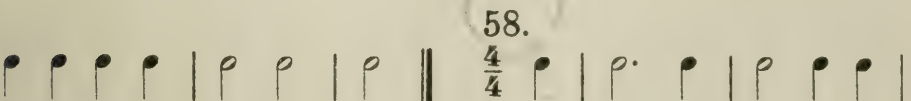
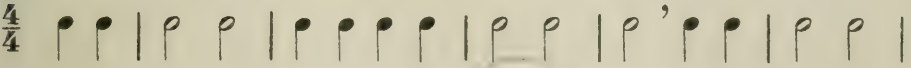
53.



55.



57.



I V I
Conclusion féminine.

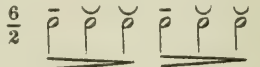


(Les exercices 89 à 100 pourront servir aux mêmes fins.)


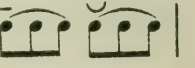
8) Enfin, on réalisera des suites d'accords dont on inventera aussi le rythme. Ce seront, comme précédemment, des phrases de 2 à 4 mesures, en deux, trois et quatre temps, chaque mesure contiendra ou non, à volonté un certain nombre de valeurs divisionnaires. La dernière mesure sera masculine ou féminine, comme l'on voudra; la terminaison féminine est moins énergiquement conclusive.

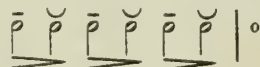

On n'oubliera de changer parfois de position (sur une seule harmonie) ce qui permettra de meilleurs marches mélodiques. (Voir les spécimens donnés.) On veillera à ce que des répétitions d'harmonies identiques (par ex. I-V-I-V-I-V-I...) n'exhibent pas en même temps des répétitions mélodiques par ex. (degrés) 1-7-1-7-1-7... ou 1-2-1-2-1-2-1...; de bien mauvaises mélodies, qui gagneraient à être mélangées à d'autres positions, par ex. (degrés) 1-7-1-2-3-5-3... ou 3-5-3-2-1-7-1... etc.)





Aux mesures sus-indiquées pourra être ajoutée celle, un peu plus difficile à réaliser, de 6 temps.

Le rythme en six temps, est considéré comme 2×3 ou $2 + 2 + 2$. Dans le premier cas, (2×3) les accents se répartissent comme suit:

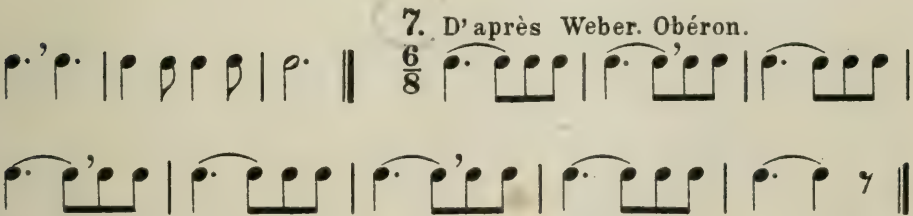
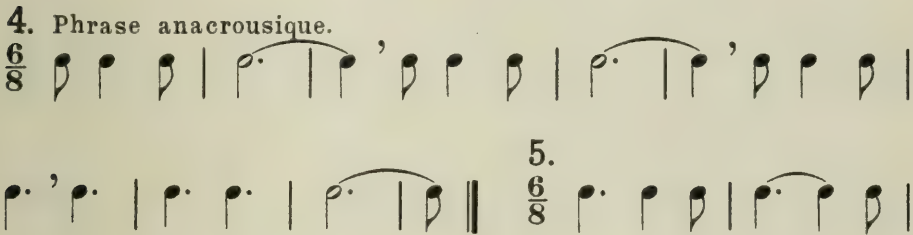
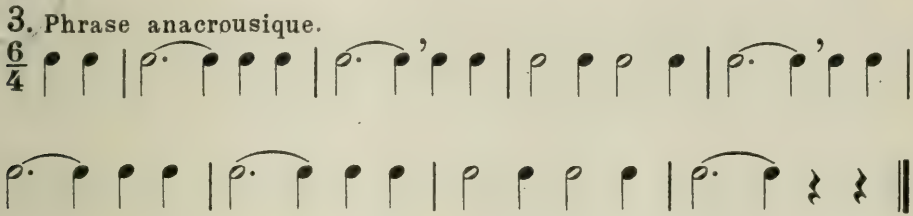
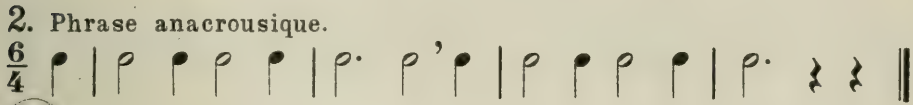
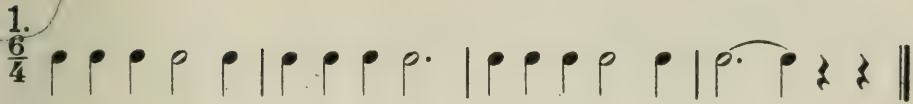
A) Dans un mouvement lent: $\frac{6}{2}$  | ou: $\frac{6}{4}$  |
ou: $\frac{6}{8}$  |, ce qui équivaut à deux fois trois temps.

B) Dans un mouvement vif: $\frac{6}{4}$  | ou: $\frac{6}{8}$  |
ce qui équivaut à une mesure à 2 temps.

La division $2 + 2 + 2$: $\frac{6}{2}$  | ou: $\frac{6}{4}$  | est en réalité une mesure lente en $\frac{3}{2}$ ou $\frac{3}{4}$, la preuve en est qu'on ne l'écrit jamais en $\frac{6}{8}$. Cette indication de mesure fautive se trouve souvent dans les œuvres de Händel et ses contemporains.

Remarquons ici qu'anciennement la  était considérée comme plus rapide que la , et la  plus rapide que la , ce qui est logique. La noire valait un temps Andante $\bullet = 92$ à peu près, dont la croche valait la moitié, et la blanche le double. Ceci explique pourquoi l'indication de mouvement manque le plus souvent dans les œuvres anciennes, l'allure étant précisée par la mesure. Aujourd'hui, règne une grande confusion à ce sujet. Des compositions de mouvement lent sont notées en mesures très petites et inversement.

Schémas rythmiques en 6 temps.



8. Transcrire en $\frac{6}{8}$ les exercices 1, 2, 3.

9. Transcrire en $\frac{6}{4}$ les exercices 4, 5, 6, 7.

10. Basse.

rythme:

11. Basse.

rythme:

12. Soprano.

Corrections.

Se reporter aux paragraphes précédemment exposés page 30 et se rappeler en outre, les notions sur les changements de position.

Modulation.

Toute tonalité a deux accords communs avec ses tons voisins: de quinte (V) et contre quinte (IV).

Ex.66.

$$\begin{array}{cccc} & \text{UT} & & \\ \text{IV} & \text{I} & \text{V} & \\ \text{IV} & \text{I} & \text{V} & \text{IV} & \text{I} & \text{V} \\ \text{FA} & & \text{SOL} & & & \end{array}$$

Conséquemment, la Dominante (V) d'*UT* devient la Tonique (I) de *SOL*,

et la Tonique (I) d'UT devient la Dominante (V) de FA.

Ex. 67.

$\overbrace{\text{IV} \quad \text{I} \quad \text{V}}^{\text{UT}}$
 $\underbrace{\text{IV} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{IV} \quad \text{I} \quad \text{V}}_{\text{FA I} \quad \text{SOL}}$

Il n'est donc pas bien compliqué de réaliser dès à présent de petites suites harmoniques qui changent de ton. Changer de ton, c'est moduler.

1. Basse.

$\text{I} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{IV} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{FA I} \quad \text{IV} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{I}$
 $\text{V} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{IV} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{UT I} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{I}$

2. Basse.

$\text{SOL I} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{IV} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{FA I} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{IV} \quad \text{I} \quad \text{UT I} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{ou FA V}$
 $\text{IV I} \quad \text{IV} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{SOL I} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{IV} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{I}$

3. Soprano.

$\text{RE I} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{IV} \quad \text{I} \quad \text{LA I} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{IV} \quad \text{I} \quad \text{RE V} \quad \text{I} \quad \text{SOL V}$
 $\text{IV} \quad \text{IV} \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{I} \quad \text{RE I} \quad \text{V} \quad \text{I}$

4. Soprano.

LA I V I IV IV I
 V I IV LA IV I V I V I

5. Alto.

FA I IV I V I V I IV I V UT V
 I IV I V I FA IV IV I

6. Alto.

I V I V I IV I IV IV I IV I IV IV
 I IV I V I FA V I IV V I V I

7. Ténor.

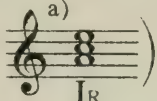
Mi^b I IV I V I V I IV IV I V I IV IV
 IV I IV I V I V V I
 IV MI I

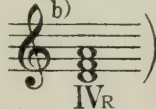
8. Ténor.

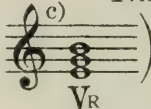
LA^b IV I IV RE^b IV I IV
 I V I IV LA^b V I V I

Mode mineur.


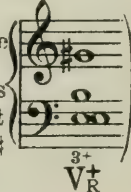
Pour simplifier l'étude initiale de l'harmonie (étude chargée de beaucoup de détails,) nous adopterons provisoirement pour le mode mineur la classification de relatif du Majeur. Les accords appartenant au mode mineur seront donc toujours désignés par R final:

Ex. 68. I_R = Tonique relative, (en *la*, relatif d'UT 

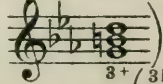
IV_R = Sous-dominante relative, (en *la*, relatif d'UT 

V_R = Dominante relative (en *la*, relatif d'UT 

L'accord de Dominante relative (V_R) ancien ne comportait pas de note sensible. Celle ci a été ajoutée dans la suite, lorsque le Mode Majeur s'est imposé définitivement (voir pages 10, 11, gammes mineures). Nous indiquerons cette note sensible par le signe augmentatif + placé après la fonction de tierce (3^+) ou par le même signe placé après l'indication du degré (7^+).

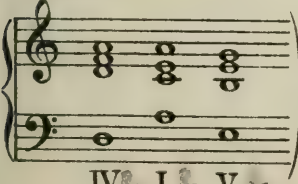
Par exemple $V_R^{3^+}$ désigne la Dominante Majeure du relatif (mode mineur en *la*: *mi, sol#, si*  et le schéma (degrés) $\frac{7^+}{5}$ indique que dans l'agrégation de degrés 5, 5, 2 et 7, ce dernier degré est haussé. (en *la*: *mi, mi, si, sol#* 

L'accident, dièse, bécarré, bémol, etc. pourra remplacer le signe +, ainsi $V_R^{3\sharp}$ signifie que la tierce de V_R est diésée (en *la*: *mi, sol#, si*) et $V_R^{3\flat}$ que

la tierce de V_R est bécarrisée (en Ut mineur: *Sol, si, ré* ).

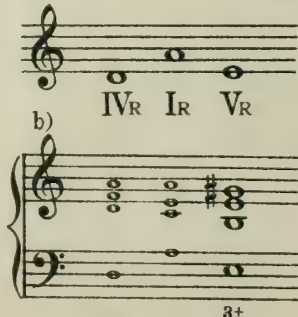
Des trois accords parfaits du mineur (en *la*

Ex. 69a)



IV_R I_R V_R

on majorise celui de la dominante relative (V_R).



IV_R I_R $V_R^{3^+}$

L'altération ascendante de la tierce, (*sol#* en *la*) constitue la note sensible (voir 17 p. 11). Pour le reste, le maniement des trois accords reste semblable au mode Majeur; en voici la liste générale que l'on comparera aux exemples donnés précédemment. Je n'indiquerai que les positions serrées. Réalisation en *la* mineur. La basse est ascendante ou descendante à volonté, excepté aux marches indiquées par une flèche, laquelle désigne la direction obligée de cette basse.

(Le signe + signifie degré hausse par rapport au ton)

degrés															
a)	1	7+	1	b)	3	2	3	c)	5	5	5	d)	1	2	3
	5	5	5		1	7+	1		3	2	3		5	7+	1
	3	2	3		5	5	5		1	7+	1		3	5	5
Ex. 70.	IR	VR	IR	IR	VR	IR		IR	VR	IR		IR	VR	IR	

a) IR VR IR b) IR VR IR c) IR VR I d) IR VR I

e ¹)	3	2	1	e ²)	3	2	1	f)	5	7+	1	g)	1	7+	5
	1	7+	5		5	5	5		3	5	5		5	5	3
	5	5	3		1	7+	3		1	2	3		3	2	1
	IR	VR	IR		IR	VR	IR		IR	VR	IR		IR	VR	IR

N.B. chute
7+ → 5

e¹) IR VR IR e²) IR VR IR f) IR VR IR g) IR VR IR

h) N.B. $3 \rightarrow 7^+ 1$ $5 \ 5 \ 5$ $1 \ 2 \ 3$ IR VR IR
 i) N.B. $1 \ 7^+ 3$ $5 \ 5 \ 5$ $3 \ 2 \ 1$ IR VR IR
 j) $5 \rightarrow 5 \xrightarrow{gr} 5$ $3 \rightarrow 7^+ \rightarrow 5$ $1 \ 2 \ 3$ IR VR IR
 k¹) $2 \rightarrow 5 \rightarrow 2$ $7^+ \ 1 \ 7^+$ $5 \ 3 \ 5$ VR IR VR

N.B. Montée $7^+ \rightarrow 3$ intervalle de quarte diminuée.

N.B. quintes externes inverses; prohibé autrefois

h) IR VR IR i) IR VR IR j) IR VR IR k¹) VR IR VR

k²) $2 \rightarrow 5 \rightarrow 2$ $5 \ 3 \ 5$ $7^+ \ 1 \ 7^+$ VR IR VR
 l) $3 \ 5 \ 3$ $1 \ 2 \ 1$ $5 \ 7^+ \ 5$ IR VR IR
 m) $5 \rightarrow 3$ $7^+ \ 1$ $2 \rightarrow 5$ VR* IR
 n) $3 \rightarrow 5$ $1 \ 7^+$ $5^* \ 2$ IR VR

N.B. quintes externes

(*quintes internes inverses)

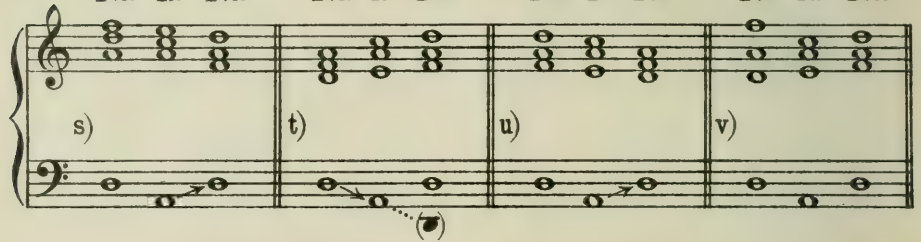
k²) autrefois prohibé l) N.B. chute $7^+ \rightarrow 5$ admis m) N.B. quintes internes; prohibé autrefois n) N.B. quintes internes autrefois prohibées.

VR IR VR IR VR IR VR IR IR VR

o) $1 \ 1 \ 1$ $5 \ 6 \ 5$ $3 \ 4 \ 3$ IR IVR IR
 p) $3 \ 4 \ 3$ $1 \ 1 \ 1$ $5 \ 6 \ 5$ IR IVR IR
 q) $5 \ 6 \ 5$ $3 \ 4 \ 3$ $1 \ 1 \ 1$ IR IVR IR
 r) $4 \ 5 \ 6$ $1 \ 3 \ 4$ $6 \ 1 \ 1$ IVR IR IVR

o) IR IVR IR p) Basse au choix q) r)

s) 6 5 4	t) 1 3 4	u) 4 3 1	v) 6 3 4
4 3 1	6 1 1	1 1 6	1 1 1
1 1 6	4 5 6	6 5 4	4 5 6
IV _R I _R IV _R	IV _R I _R IV _R	IV _R I _R IV _R	IV _R I _R IV _R



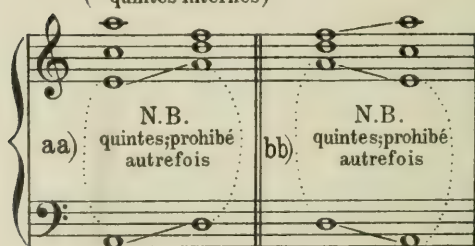
w) 4 3 6	x) 1 → 1 ^{8va} → 1	(ou 1)	y) 5 → 1 → 5	z) 6 → 3 → 6
1 1 1	1 → 3 → 1	6	1 1 1	4 5 4
6 5 4	6 5 6	4	3 6 3	1 1 1
IV _R I _R IV _R	IV _R I _R IV _R	IV _R	I _R → IV _R → I _R	IV → I → IV

N. B. quintes externes inverses; prohibé autrefois



aa) 1 → 6	bb) 6 → 1
3 → 4	4 → 3
5 → 1	1* → 5
I* → IV	IV → I

(* quintes internes)



N. B. quintes; prohibé autrefois

Exercices.

1) Récapituler les paragraphes concernant les 3 accords du mode mineur, leur position dans la gamme au Soprano, (ou même dans une partie intermédiaire) la formation de l'accord Majeur (à note sensible) de la Dominante moderne;

2) Recopier les exemples;

3) Les transposer dans tous les tons, depuis 7 bémols jusque 7 dièses;

4) Les jouer au clavier;

5) Réaliser les successions d'accords suivantes dans les tons mineurs d'*ut, sol, ré, la, mi, si, fa♯, do♯, sol♯* qui comporte un *fa* double dièse [= 7⁺ ou note sensible]; *fa, sib, mi♭, lab, ré♭* qui comporte un *ut* bécarré [= 7⁺ ou note sensible] et un *sib* [= sixième degré.]

58.

$$\frac{2}{2} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{I}_R \text{ V}_R^+ \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline \text{I}_R \\ \hline \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{V}_R^+ \text{I}_R \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline \text{V}_R^+ \\ \hline \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{I}_R \text{ I}_R \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{IV}_R \text{IV}_R \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{I}_R \text{ V}_R^+ \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline \text{I}_R \\ \hline \circ \\ \hline \end{array} \quad ||$$

59.

$$\frac{2}{2} \quad \begin{array}{|c|} \hline \text{I}_R \\ \hline \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{V}_R^+ \text{I}_R \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{V}_R^+ \text{V}_R^+ \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{I}_R \text{ I}_R \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{IV}_R \text{IV}_R \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{I}_R \text{ I}_R \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{V}_R^+ \text{V}_R^+ \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad ||$$

$$\begin{array}{|c|} \hline \text{I}_R \\ \hline \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{IV}_R \text{I}_R \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{IV}_R \text{IV}_R \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{I}_R \text{ I}_R \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{V}_R^+ \text{V}_R^+ \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{V}_R^+ \text{V}_R^+ \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{I}_R \text{ I}_R \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline \text{I}_R \\ \hline \circ \\ \hline \end{array} \quad ||$$

60.

$$\frac{3}{2} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{I}_R \text{ I}_R \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \text{V}_R^+ \quad \begin{array}{|c|c|c|} \hline \text{I}_R \text{ IV}_R \text{ I}_R \\ \hline \circ \quad \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{V}_R^+ \text{V}_R^+ \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \text{I}_R \quad \begin{array}{|c|} \hline \text{V}_R^+ \\ \hline \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{I}_R \text{ I}_R \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \text{V}_R^+ \quad ||$$

$$\begin{array}{|c|} \hline \text{I}_R \\ \hline \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{IV}_R \text{IV}_R \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{I}_R \text{ V}_R^+ \text{V}_R^+ \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline \text{I}_R \\ \hline \circ \\ \hline \end{array} \quad || \quad \frac{3}{2} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{I}_R \text{ IV}_R \text{ I}_R \\ \hline \circ \quad \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{V}_R^+ \text{V}_R^+ \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad ||$$

$$\begin{array}{|c|c|} \hline \text{I}_R \text{ IV}_R \text{ I}_R \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline \text{V}_R \\ \hline \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline \text{I}_R \\ \hline \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|c|} \hline \text{IV}_R \text{IV}_R \text{IV}_R \\ \hline \circ \quad \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|c|} \hline \text{I}_R \text{ I}_R \text{ I}_R \\ \hline \circ \quad \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \text{V}_R^+ \text{V}_R^+ \\ \hline \circ \quad \circ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline \text{I}_R \\ \hline \circ \\ \hline \end{array} \quad ||$$

62.

$$\frac{4}{2} \quad \overbrace{\text{I}_R \quad \text{IV}_R \quad \text{IV}_R}^{\text{anacrouse}} \quad \left| \quad \overbrace{\text{I}_R \quad \text{I}_R} \quad \right| \quad \text{V}_R^+ \text{I}_R \quad \text{V}_R^+ \text{I}_R \quad \left| \quad \overbrace{\text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+} \quad \right|$$

$$\text{I}_R \quad \text{IV}_R \quad \text{I}_R \quad \text{V}_R^+ \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \text{IV}_R \quad \text{I}_R \quad \text{V}_R^+ \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \text{V}_R^+ \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \right| \right|$$

63.

$$\frac{4}{2} \quad \text{I}_R \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \text{IV}_R \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \overbrace{\text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+} \quad \right| \quad \text{I}_R \quad \text{IV}_R \quad \left| \quad \overbrace{\text{I}_R \quad \text{I}_R} \quad \text{IV}_R \quad \right|$$

$$\text{I}_R \quad \overbrace{\text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+} \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \overbrace{\text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+} \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \text{V}_R^+ \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \right| \right|$$

64.

$$\frac{2}{4} \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \text{IV}_R \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \text{V}_R^+ \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \text{V}_R^+ \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \text{V}_R^+ \quad \left| \quad \text{V}_R^+ \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \right| \right|$$

$$\text{IV}_R \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \text{V}_R^+ \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \text{V}_R^+ \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \overbrace{\text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+} \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \right| \right|$$

65.

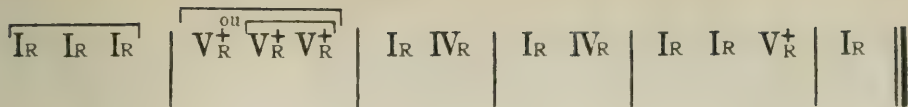
$$\frac{2}{4} \quad \overbrace{\text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+} \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \overbrace{\text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+} \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \text{IV}_R \text{IV}_R \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \overbrace{\text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+} \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \right| \right|$$

$$\overbrace{\text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+} \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \overbrace{\text{IV}_R \quad \text{IV}_R} \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \overbrace{\text{I}_R \quad \text{I}_R} \quad \left| \quad \text{V}_R^+ \quad \left| \quad \text{V}_R^+ \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \right| \right| \text{ Voir observation à l'exercice 27. N.B. p. 40.}$$

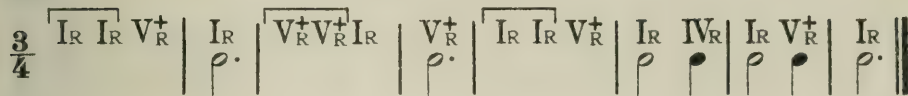
66.

$$\frac{3}{4} \quad \text{I}_R \quad \text{V}_R^+ \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \overbrace{\text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+} \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \text{V}_R^+ \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \text{IV}_R \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \text{IV}_R \quad \text{I}_R \quad \left| \quad \text{IV}_R \quad \text{I}_R \quad \right| \right|$$

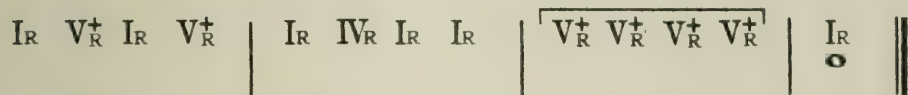
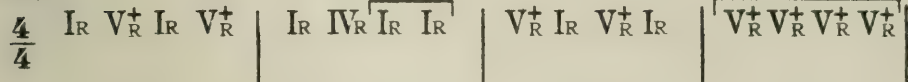
$$\overbrace{\text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+} \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \right| \quad \left| \quad \frac{3}{4} \quad \text{V}_R^+ \quad \text{V}_R^+ \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \text{V}_R^+ \quad \left| \quad \text{I}_R \quad \text{V}_R^+ \quad \left| \quad \right| \right|$$



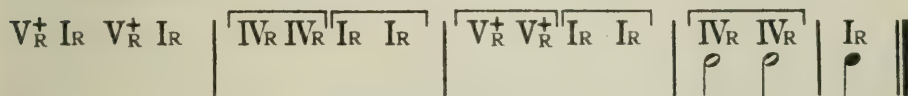
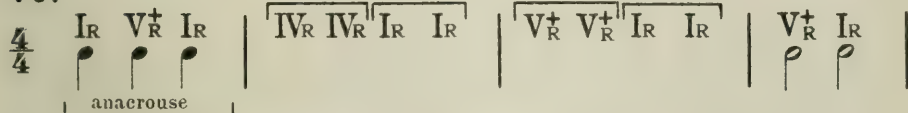
68.



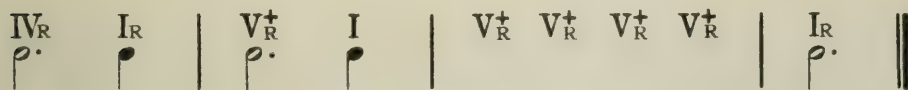
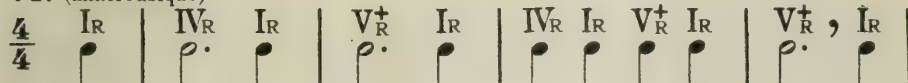
69.



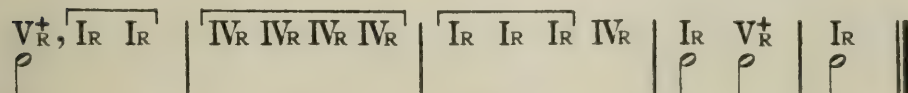
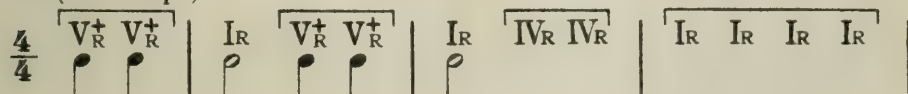
70.



71. (anacrousique)



72. (anacrousique)



73. (Syncofes. Début anacroustique)

4/4

IV_R IV_R | I_R I_R I_R | V_R⁺ V_R⁺ V_R⁺ | I_R I_R I_R I_R |

V_R⁺ I_R IV_R | I_R V_R⁺ V_R⁺ | I_R I_R I_R | V_R⁺ V_R⁺ V_R⁺ V_R⁺ | I ||

6) Réaliser les harmonies accompagnant les basses et chants suivants.

74.

75.

76.

77.

78.

Réfaire 74 à 78 inclus un demi-ton plus haut.

79. Soprano.

80.

I_R V_R⁺ I_R

81. Soprano.

I_R IV_R I_R

82. Soprano.

I_R V_R⁺

IV_R V_R⁺ I_R IV_R

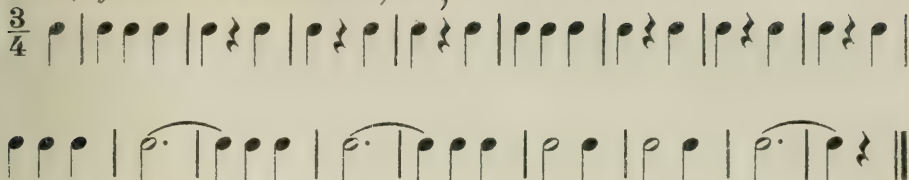
83. Soprano.

84. Soprano.

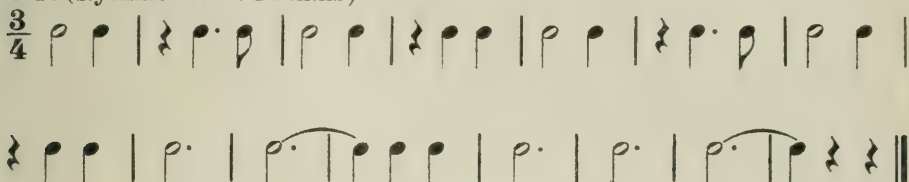
3 → 7+

3 → 7+

93. (Rythme de Joh. Strauss)



94. (Rythme de J. Brahms)



95. (Rythme de Grétry)



On se servira encore des rythmes proposés précédemment (page 45, N^{os} 52. etc.; page 45, N^{os} 54 à 57 inclus; pages 29 à 31 N^{os} 1 à 12 inclus).

8) Inventer de petites phrases de 2 à 4 mesures, rythme et accords. Relire à ce sujet les pages 42 à 44.

9. Exercices modulants.

Le mode mineur amène quelques nouveaux enchaînements dans les modulations. Ce sont des enchaînements chromatiques (marches de demi-tons) provenant de la note sensible (7⁺) de l'accord de V_R:

A. Ex. 71.

la IR V_R⁺ mi IR V_R⁺ si IR V_R⁺

Les Dominantes à 3⁺
se changent en Tonic
que à 3⁻

B.

la IR ré V_R^+ IR sol V_R^+ IR

etc. Les Toniques à 3⁻ se changent en Dominantes à 3⁺

De même l'accord de V_R^+ peut changer en IV_R par l'abaissement de la tierce.

C.

la IR V_R^+ si IV_R IR V_R^+

L'inverse, IV changé en V_R^+ , est également faisable.

D.

si IR IV_R la V_R^+ IR

On veillera à ce que le passage chromatique (marche de demi-ton) s'effectue dans la même voix.

96. Basse.

ut IR fa V_R^+ V_R^+ sol IV_R^* IR

97.

sol IV_R fa V_R^+ N.B. N.B. ut

N.B. Aux endroits marqués N.B. on prendra garde au changement de tonalité, qui forcément fait apparaître des accidents, (\sharp \flat) non mentionnés à la clé. Ainsi, à la 3^{me} mesure du N^o 97, le ton passe de sol mineur à fa mineur, qui comporte deux bémols de plus (\flat et $\text{ré}\flat$); à la 6^{me} mesure, on passe de fa mineur à ut mineur: le $\text{ré}\flat$ disparaît, par conséquent. Et ainsi de suite.

N.B.

sol

98. Soprano.

ré la N.B. IV_R I ré V_R⁺ IR

IR la ré IR

99. Soprano.

la IR ré V_R⁺ IR sol V_R⁺ N.B.

V_R⁺ 3- la IV_R IR

100. Alto.

mi IR la V_R⁺ IV_R IR V_R⁺ la IR ré V_R⁺ IR

IV_R IR la IV_R V_R⁺ mi IR V_R⁺ IR

101. Ténor.

si IR IV_R IR V_R⁺ ut# 3- IV_R IR V_R⁺ IR

IV_R si V_R⁺ IR IV_R la V_R⁺ IR V_R⁺ IR V_R⁺ si 3- IV_R IR V_R⁺ IR

102.

L'intervalle 7⁺-3 (sol# - do) est assez difficile d'intonation; on l'évitait autrefois.

Harmonisation de la gamme.

Revenons au mode Majeur:

L'harmonisation des degrés 6 suivi de 7 et 7 suivi de 6 occasionne quelques difficultés. En effet, ces deux degrés ne peuvent s'accompagner que par les accords de Sous-dominante (IV) et de Dominante (V).

Ex. 72a)
en UT

b) *en SOL*

c) *en FA*

Or, ces deux accords n'ont pas de note commune: étant sans liaison, ils sont étrangers l'un à l'autre. Ce n'est plus un enchaînement, mais une succession, par marche de seconde qui a lieu, quand la Sous-dominante (IV) suit la Dominante (V) ou inversement.

Ici, les classiques évitaient soigneusement les quintes parallèles; pour cela, ils faisaient marcher les voix en sens contraire de la basse:

dispositions serrées.

a) 4 2	b) 2 4	c) 6 5	d) 5 6	e) 1 7	f) 7 1
1 7	7 1	4 2	2 4	6 5	5 6
6 5	5 6	1 7	7 1	4 2	2 4
Ex. 73. IV V	V IV	IV V	V IV	IV V	V IV

Ce qui n'empêche que la succession V-IV, placée dans le schéma f et l'ex. f, 73:

Ex. 74a)

- dans laquelle il n'y a pourtant pas de quintes parallèles- n'ait une sonorité âpre, qui provient de l'attaque de quinte à la partie supérieure, donc très apparente.

Dans une partie interne, le quintoyement ne se remarque pas.

La suite inverse IV-V n'a pas cet inconvénient. Si le mouvement 6-7 ou 7-6 est obligatoire, il doit s'opérer comme suit.

a) 6 7 b) 7 6
 4 2 2 4
 1 5 5 1
 IV V V IV

Ex. 75.

IV V V IV IV V V IV IV V V IV

On prendra bien garde à ce que l'accord de Sous-dominante (IV) soit en disposition serrée et celle de Dominante (V) en disposition large, sinon le mouvement obligé n'est pas possible. (D'une disposition large on irait à une disposition extra large, et les voix se distendraient au-delà de la sixte réglementaire).

La même succession allant d'une position large à une serrée n'était pas admise anciennement: primo, à cause de la marche directe vers l'octave de la basse à la 2^{me} voix; secundo, à cause du saut de sixte majeure (considéré comme peu vocal) aboutissant à la quinte directe de la basse.

De nos jours, on est devenu moins sévère et la succession, n'est plus rejetée que par les puristes exagérés.

Ex. 76.

Exercices sur la succession (IV → V | V → IV).

Nota: Les exercices 1, 6, à réaliser dans tous les tons, depuis 7 bé-mols jusqu'à 7 dièses; les exercices 2, 3 à réaliser en divers tons; positions et dispositions; les exercices 4, 5, 7, 8, 9 à réaliser en plusieurs tons.

1. Basse.

2. Basse.

3. Basse.

4. Soprano.

I IV V V I I IV V V I I

IV V I IV V V I I IV V I IV V I

5.

IV V

6.

A B C

7. Soprano.

8.

I I IV V IV VI

9.

I V V V IV I V IV I I V IV IV I

10.

I IV V I I IV I V V IV I V IV I IV

11. Phrase anacrousique.

V V V I I IV V V V I IV IV IV V

I IV V I IV V V V I IV IV IV V I V I

12.

I IV V V V I I I IV V I I I V IV I IV I I

13. Cette phrase est plutôt un $\frac{4}{4}$ commen-
cant anacrousiquement par deux noires.

2/4 I IV I I IV I I IV I IV V I V I

terminaison féminine

14.

6/4 I IV V V V I IV V V V I IV V I IV V I V IV IV IV I V IV IV IV I IV V V I

En mode mineur ancien (sans note sensible) les successions $IV_R - V_R$ et $V_R - IV_R$ se pratiquent identiquement.

Ex. 77.

(degrés) 6 7 7 6

disp. serrée disp. large disp. large disp. serrée

IV_R V_R V_R IV_R

La première de ces deux successions est tombée en désuétude. Mais la seconde est restée d'un usage très courant.

Ex. 78.

1 7 6 5 6 5

disp. large disp. serrée

I_R V_R IV_R I_R IV_R V_R

Le mineur mélodique (contenant un 6^{me} degré haussé, (fa dièse en *la* mineur) s'emploie similairement:

Ex. 79.

5 6+ 7+ 1 b) 1 7+ 6+ 5 c) 1 7+ 6+ 5

disp. serrée disp. large disp. large disp. serrée disp. large disp. serrée

I_R IV_R V_R I_R I_R V_R IV_R V_R I_R V_R IV_R I_R

N.B. autrefois prohibé

toutefois, le deuxième spécimen (b. descendant) n'a jamais eu beaucoup de vogue. Et la marche $IV - I$ (c) était considérée autrefois comme

intolérable, maintenant bien des musiciens sont encore de cet avis.

L'accord Majeur du IV_R est nommé „dorien“ par quelques pédagogues, parce que le 6 degré haussé (6^+) rappelle cet antique mode grec.

Le mineur harmonique avec une note sensible $7^+ = sol^\#$ en *la* mineur) et un 6^{me} degré diatonique, - (*fa* naturel en *la* mineur) - nécessite quelques précautions.

Ex. 80a)

Ex. 80a) Musical notation showing three systems (a, b, c) of chords. System a) shows chords IR , IV_R , V_R^+ , and IR with fingerings 5, 6, 7^+ , 1 and dynamics disp. serrée, disp. large. System b) shows chords V_R , IV_R , and IR with fingerings 1, 7^+ , 6, 5 and dynamics disp. large, disp. serrée. System c) shows chords V_R^+ and V_R^+ with fingerings 1, 7^+ , 6, 5 and dynamics disp. large, disp. serrée.

Ex. 80a) Musical notation showing three systems (d, e, f) of chords. System d) shows chords V_R^+ with fingerings 5, 6, 7^+ , 1 and dynamics disp. large, disp. serrée. System e) shows chords IR , V_R^+ , IV_R , and IR with fingerings 1, 7^+ , 6, 5 and dynamics serrée large. System f) shows chords IR , V_R^+ , IV_R , and V_R^+ with fingerings 1, 7^+ , 6 and dynamics serrée large.

Les classiques rejetaient les successions a.b.c., à cause de la succession $6-7^+$, en seconde augmentée, à laquelle ils préféraient la septième diminuée (ex. d.e.f.), - un intervalle considéré comme extrêmement pathétique.

Le type hypothétique mineur $5 \rightarrow 6^+ \rightarrow 7 \rightarrow 1$ donne quelques séries d'accords bannis de la technique harmonique ancienne.

Ex. 81 degrés:

Ex. 81 degrés: Musical notation showing three systems (a, b, c) of chords. System a) shows chords IR , IV_R , V_R , IR , V_R , IV_R^+ , and IR with fingerings 5, 6^+ , 7^- , 1, 7^- , N.B., 5 and dynamics N.B. System b) shows chords IR , V_R , IV_R^+ , and IR with fingerings 5, 5, 6^+ , 1 and dynamics N.B. System c) shows chords IR , IV_R^+ , and V_R with fingerings 1, N.B., 5 and dynamics N.B.

Le chant qui ouvre le 1^{er} acte de *Cavalleria Rusticana*... (Mascagni) se termine par la succession $IV_R^+ IR$ (ex. b ci dessus; la succession b N.B. est en réalité une variante de a N.B., - variante quant à la marche des parties harmoniques) Rappelons que a N.B. était autrefois considéré comme faux, à cause des deux tierces majeures successives qui y sont contenues.

En combinant les divers types de mineur, on obtient, dans le tétrecorde supérieur, un chromatisme montant ou descendant.

Ex. 82.1

IR $V_R^{\#3}$ V_R $IV_R^{\#3}$ IV_R $I_R^{\#3}$ $I_R^{\#3}$ IV_R $IV_R^{\#3}$ V_R $V_R^{\#3}$ I_R
 ou V_R ou V_R peu usité avec les harmonies indiquées

Dispositions harmoniques.

Ex. 83.

a) au Soprano.

IR $V_R^{\#3}$ V_R $IV_R^{\#3}$ IV_R I_R V_R

b)

à l'Alto.

IR $V_R^{\#3}$ V_R $IV_R^{\#3}$ IV_R I_R V_R

c)

au Ténor. N.B.

IR $V_R^{\#3}$ V_R $IV_R^{\#3}$ IV_R I_R

d) au Soprano.

I_R $IV_R^{\#3}$ $IV_R^{\#3}$ V_R $V_R^{\#3}$ I_R

e)

à l'Alto.

I_R $IV_R^{\#3}$ $IV_R^{\#3}$ V_R $V_R^{\#3}$ I_R

f)

au Ténor. N.B.¹ N.B.²

I $IV_R^{\#3}$ $V_R^{\#3}$ $V_R^{\#3}$ I_R V_R $V_R^{\#3}$ I_R

voir addenda p.208. Ex.E, chromatisme à la basse.

Remarque. La nécessité d'esquiver des quintes et octaves parallèles, tout en évitant de trop espacer les voix, amène le mouvement sautant à c) N.B., et f.) N.B.¹ La fin N.B.² permet de reprendre la disposition large pour les deux derniers accords.

Ce chromatisme peut naturellement être partiel:

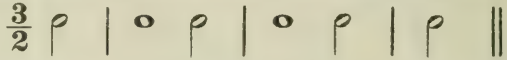
Ex. 84.1

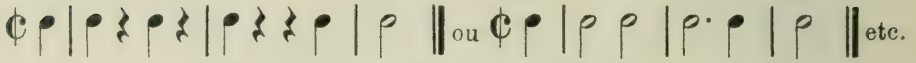
I_R $V_R^{\#3}$ $IV_R^{\#3}$ IV_R I_R I_R $V_R^{\#3}$ V_R IV_R I_R I_R IV_R $IV_R^{\#3}$ $V_R^{\#3}$ I_R I_R $IV_R^{\#3}$ IV_R $V_R^{\#3}$ I_R

Exercices.

a) Transposer dans tous les tons les modèles donnés, en ayant soin de ne pas dépasser la tessiture normale des voix.

b) Rythmer ces suites d'accords en valeurs inégales.

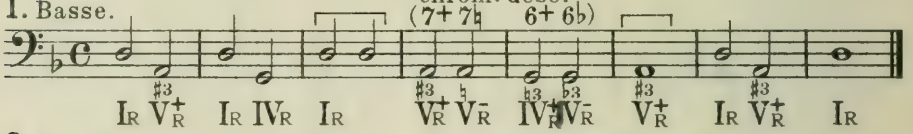
$\frac{3}{2}$ 

 etc.

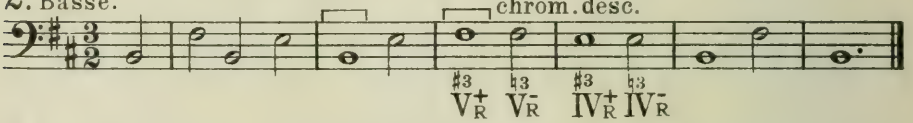
Le dernier accord (de Tonique I) tombera toujours sur un temps fort.

c) Travailler les exercices suivants; les retravailler en d'autres tons.

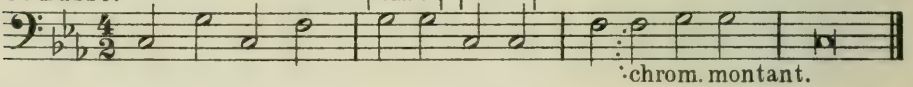
1. Basse. chrom. desc.
(7+ 7h 6+ 6b)



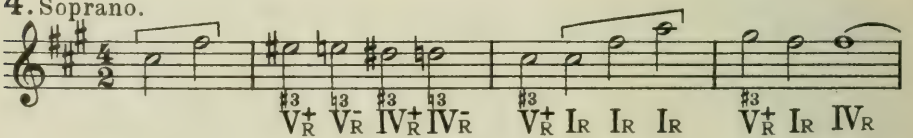
2. Basse. chrom. desc.



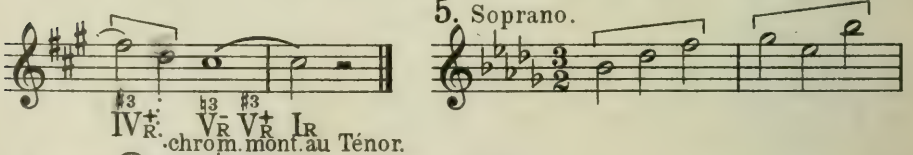
3. Basse. chrom. montant.



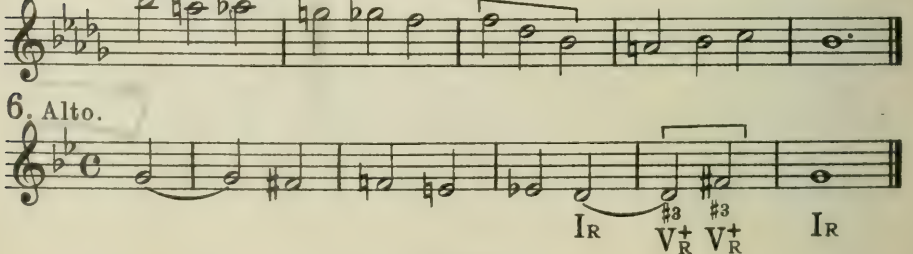
4. Soprano.



5. Soprano. chrom. mont. au Ténor.



6. Alto.



7. Ténor.

IR V_R⁺ IR IR IR IR IR V_R⁺ IR

Extension de la phrase musicale.

Nous avons recommandé jusqu'ici, l'improvisation de petites phrases de 2+2 ou 4+4 mesures: a.) étroites $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ respectivement $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$; b) larges $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$ respectivement $\frac{4}{2}$ et $\frac{6}{2}$.

On pourra maintenant s'exercer sur des mesures contenant un peu plus de notes $\frac{8}{4}$, $\frac{8}{16}$ (ou $\frac{4}{4}$ divisé en croches) $\frac{6}{4}$ (ou $\frac{6}{8}$), $\frac{9}{4}$ (ou $\frac{9}{8}$), $\frac{12}{4}$ (ou $\frac{12}{8}$) toutes mesures divisibles en 2 ou 4 portions, par exemple:

Ex. 85a) $\frac{4}{2}$ divisé en 2

b) $\frac{4}{4}$ divisé en 2

c) $\frac{2}{4}$ divisé en 4

Les barres de mesures divisionnaires n'ont ici d'autre utilité que de faciliter la lecture.

Les repos séparant les deux parties de la phrase (ou membre de phrases) consisteront en un silence ou une note prolongée (2 ou 3 notes additionnées, ou une note prolongée suivie d'un silence.

Ex. 85d) Phrase


1^{er} membre de phrase 2^{me} membre de phrase


subdivision possible Repos intermédiaire (deux noires = une blanche) et silence. Repos final.

La phrase acquiert plus de naturel en commençant au temps levé. En quatre temps, ce temps levé est de une, deux ou trois noires: 4 | | etc.; 4 | | | etc.; 4 | | | | etc.

(On se dispense d'indiquer les silences complétant la mesure du temps levé: 4 — } ♩ | ♩ etc.; 4 — ♩ ♩ | ♩ etc.; 4 } ♩ ♩ ♩ | ♩ etc.

Ce temps levé s'appelle anacrouse. Voir exercice 7 page 30. Il peut se répéter au deuxième membre:

a) 

b) 

(On pourrait appeler, le premier membre de phrase antécédant et le second, conséquent.)

Tout ceci, néanmoins n'a qu'une faible répercussion sur l'harmonie, il convient de ne pas trop s'en préoccuper pour le moment.

La forme 3 + 3 (et les formes divisionnaires qui en découlent) est également admissible à cause de sa symétrie, mais l'effet rythmique est moins décisif, car les formes binaires (dites carrées), sont les plus faciles à saisir. L'élève plus avancé dans ses études pourra consulter avec fruit les ouvrages suivants:

Momigny..... M. Lussy. Le Rythme musical. L'Expression musicale. Riemann. Dynamique etagogique. Catéchisme de la phraséologie.

Les deux repos de la phrase feront meilleur effet en s'opposant, c'est-à-dire en les établissant sur des harmonies différentes. Dans la phrase suivante:

Ex.86. 

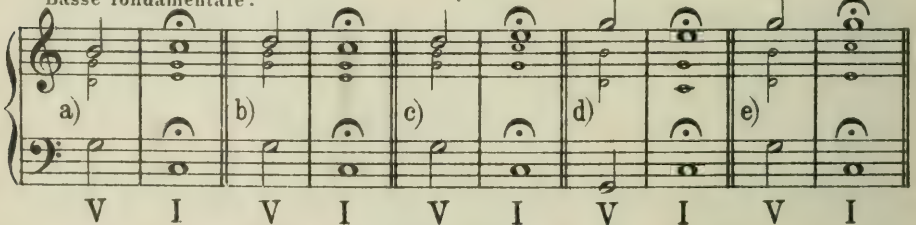
Le premier repos a lieu sur l'accord de la Sous-dominante (IV), et le second sur celui de Tonique (I).

Remarquons dès à présent le caractère décisif de la terminaison IV → V → I dans l'exemple. C'est ce qu'on appelle une Cadence parfaite.

La cadence parfaite peut avoir pour soprano:

a) 7 → 1 b) 2 → 1 c) 2 → 3 d) 5 → 3 e) 5 → 5
 Ex.87* V I V I V I V I V I

*Basse fondamentale.



la note finale (l'accord final) étant située sur un temps fort.

La conclusion en cadence plagale est basée sur la succession IV→I; dans ce cas, le soprano a l'une de ces terminaisons:

Ex. 88. a) 1 → 3; b) 4 → 5; c) 4 → 3; d) 6 → 1;
 * IV I IV I IV I IV I
 * Basse fondamentale

e) 6 → 5; f) 6 → 3; g) 1 → 5
 IV I IV I IV I

(quintes externes
devenues d'un usage
courant)

la note finale (l'accord final) étant également située sur un temps fort.

La conclusion sur la tierce ou sur la quinte sont moins décisives et ont quelque chose de vague, comme suspendu: Cadence parfaite (V→I) exemples c), d), e); Cadence plagale (IV→I) exemples a), b), c), d), e), f), g).

Seules les deux premières conclusions — a), b), — de la succession V→I (Cadence parfaite) ont un caractère positif, décisif.

Modulation du Majeur à son relatif et inversement.

Cette modulation s'obtient très simplement par une marche de tierce (enchaînement).

De la Tonique du Majeur à la Tonique du relatif:

a) 1 3 b) 1 5 c) 5 3 d) 3 1 e) 3 voix
 5 1 5 1 3 1 1 3 3 3
 3 5 3 3 1 5 * 5 → 5 * 5 → 5
 I I_R I I_R I I_R I → I_R I → I_R

Ex. 89.

* quintes aujourd'hui admises

* quintes aujourd'hui admises

De la Tonique du Majeur à la Dominante du relatif.

a) 3 5 b) 3 5 c) 3 5 5
 1 2 1 2 1 2 2
 5 7+ 5 7 N.B. 5 7 7+
 I V_R I V_R I V_R V_R

Ex. 90.

N.B. antique

I V_R I V_R I V_R V_R

* Combinaison des modes antique et moderne. La marche de demi-ton chrom. (sol - sol^b) - doit se trouver de préférence dans la même partie, surtout lorsque la suite est destinée aux voix.

Inversement.

De la Tonique du relatif (I_R) à la Tonique du Majeur.

Ex. 91a)

I_R I I_R I I_R I I_R I I_R I

* quintes aujourd'hui admises

De la Dominante du relatif (V_R) à la Tonique du Majeur.

Ex. 92a)

J. S. Bach. Choral 106.

V_R I *sol* I_R V_R⁺ I_R I^o I_R I₃ I₃

J.S. Bach. Choral 47.

mi V_R⁺ I₃ I₃ V_R I V_R^{#3} V_R^{b3} I

* Combinaison des deux modes, moderne et ancien.

De la Sous-dominante du Majeur à la Sous-dominante du relatif.

Ex. 93.

a) 4 6	b) 4 1	c) 1 6	d) 6 4	e) $\overbrace{3 \text{ voix}}$
1 4	1 4	6 4	4 6	6 6
6 1	6 6	4 1	1 1	N.B. 1 1
IV IV _R	IV IV _R	IV IV _R	N.B. IV IV	N.B. IV IV

N.B. quintes aujourd'hui admises

IV IV_R IV IV_R IV IV_R IV IV_R IV IV_R

N.B. quintes aujourd'hui admises

De la Sous-dominante du Majeur à la Tonique du relatif.

Ex. 94.

a) 4 5	b) 6 3	c) 4 3	d) $\overbrace{3 \text{ voix}}$
1 3	4 5	6 1	6 3
6 1	1 1	N.B. 1 5	N.B. 1 5
IV I _R	IV I _R	IV I _R	IV I _R

N.B. quintes aujourd'hui admises

IV I_R IV I_R IV I_R IV I_R

N.B. quintes aujourd'hui admises

Inversement.

De la Sous-dominante du relatif (IV_R) à la Sous-dominante du Majeur.

Ex. 95a)

a)	b)	c)	d) $\overbrace{3 \text{ voix}}$	e) $\overbrace{3 \text{ voix}}$
IV _R IV	IV _R IV	IV _R IV	IV _R IV	IV _R IV

N.B. quintes aujourd'hui admises

IV_R IV IV_R IV IV_R IV IV_R IV IV_R IV

N.B. quintes aujourd'hui admises

De la Tonique du relatif (I_R) à la Sous-dominante du Majeur.

Ex. 96a)

a)	b)	c) $\overbrace{3 \text{ voix}}$	d) $\overbrace{3 \text{ voix}}$
I _R IV	I _R IV	I _R IV	I _R IV

N.B. quintes aujourd'hui admises

I_R IV I_R IV I_R IV I_R IV

N.B. quintes aujourd'hui admises

De la Dominante du Majeur à la Dominante du mineur (V_R^+ ou V_R^-).

Ex. 97a) b)

UT la V_R^+ V_R^-

Le $\frac{1}{2}$ ton chromatique *sol - sol#* (degrés: $\frac{5}{V} \rightarrow \frac{7^+}{V_R^+}$) dans la même voix de préférence.

De la Dominante du mineur à la Dominante du Majeur.

Ex. 98a) b) c)

V_R^- V V_R^+ V V_R^+ V

quintes internes

Le $\frac{1}{2}$ ton chromatique (*sol#* \rightarrow *sol*, $\frac{7^+}{V_R^+} \rightarrow \frac{5}{V}$) de préférence dans la même voix.

Les successions en seconde sont assez malaisées; le mouvement inverse est indispensable, au moins dans la voix qui saute sur la quinte du second accord.

De la Tonique du Majeur à la Sous-dominante du mineur.

Nota:

Ex. 99a) b) bb) c) cc)

I IV_R I IV_R I IV_R

en b et c il a fallu recourir au redoublement de la tierce du second accord.

Les marches bb et cc permettent d'esquiver ce redoubt!

L'inverse ($IV_R - I$) n'est vraiment satisfaisant que suivi d'une cadence qui affirme le ton.

Ex. 100a) b)

IV_R I IV V I IV_R I V IV I

Cadence parfaite Cadence parfaite

c)

IV_R I IV I

Cadence plagale

Nota: A partir d'ici, les schémas, (marches de voix en chiffres), ne seront plus indiqués que ci et là; nous croyons l'élève à même de les réaliser personnellement.

La succession V(Majeur) → I_R a lieu fréquemment aux fins de phrases intermédiaires, ou un peu avant la conclusion définitive; on lui donne alors le nom de *Cadence rompue*.

Ex.101a) b) c) d) e) f) g) h)

V I R V I R

a) La note sensible placée à la première voix va à la tonique. La chute sur le 6^{me} degré n'est pas usitée dans la musique moderne.

c) La note sensible placée à la 2^{me} voix peut descendre au 6^{me} degré, (degré I_R).

e) Le saut descendant 5 → 3 est souvent remplacé par le saut montant 5 — 1, comme en f, ce qui amène forcément à I_R un accord à tierce triplée. Le saut descendant 5 — 1 est réalisé de façon identique à f; le mouvement vocal h (saut 7 — 3, descendant à la 2^{me} partie) permettrait d'ajouter la quinte à l'accord I_R.

Position de la succession V → I_R dans la phrase.

Ex. 102.

Cadence rompue

V I
Cadence définitive

Ex. 103.

Cadence rompue

V I
Cadence définitive

Parfois la cadence rompue amène une modulation à la Dominante ou au relatif de la Dominante:

Ex. 104.

C. R. *sol* V I C. R. *mi* V_R⁺ I_R

Le mouvement inverse I_R → V s'effectue ainsi:

Ex. 105a)

a) b) c) d) e) f) g) h)

Weber. Overture du Freischütz (Robin des Bois).

Allegro.

M/b V I *sol* V_R⁺ I_R *M/b* V I *ut* V_R⁺ I_R V_R⁺ etc.

La succession $\overset{3+}{V}_R \rightarrow IV$ (ou $\overset{3-}{V}_R \rightarrow IV$) constitue la cadence rompue du mineur vers le Majeur. Les mouvements sont identiques à la cadence rompue $V \rightarrow I_R$.

Ex. 106a)

a) b) c) d) e) f) g)

N.B. N.B.

V_R⁺ IV

N.B. En c, la note sensible (3^+) effectue un saut de seconde augmentée; les classiques l'évitaient. On le retrouve néanmoins dans l'ouverture pour le drame religieux *Godolive* d'E. Tinel, pourtant de tendance néo-classique. En tous cas, la suite $7^+ \rightarrow 6$ est réléguée aux voix internes.

En g, le saut de quinte augmentée, possible instrumentalement, n'a jamais été employé. L'accord \bar{V}_a rend aisées les successions précitées; (c et g) dans cette forme, elles sont assez fréquentes dans la musique classique.

Ex.107a)

Ex. 107a) Musical notation showing five systems (a-e) and five systems (f-j) of chords on a grand staff. System b is labeled "médiocre".

Systems a-e: $V_R^- IV$, $V_R^+ V_R^- IV$, $V_R^+ V_R^- IV$, $V_R^- IV$, $V_R^- IV$

Systems f-j: $V_R^+ V_R^- IV$, $V_R^- IV$

Le mouvement chromatique descendant suivi du mouvement diatonique montant $7 \rightarrow 1$, (spécimen b) est mélodiquement médiocre; on ne l'utilise point, même dans les voix internes.

De la Sous-dominante du Majeur à la Dominante du mineur.

Ici se rencontre de nouveau le redoublement de la tierce ou de la quinte, justifié par la difficulté qu'il y a, à éviter des marches répréhensibles.

Ex. 108a) Musical notation showing six systems (a-f) of chords on a grand staff. System e is labeled "rare 7+" and system f is labeled "1 \rightarrow 7+".

Systems a-f: $IV V_R^+$, $IV V_R^+$, $IV V_R^+$, $IV V_R^+$, $IV V_R^+$, $IV V_R^+$

Le saut mélodique de 4 à 2 relatif n'est pas en faveur, il serait pourtant utilisable pour les instruments.

Ex. 109.

IV V_R^+ IV V_R^+ IV V_R^+

Le saut de Seconde augmentée n'a pas été beaucoup pratiqué, au moins vocalement.

Ex. 110. $6 \rightarrow 7^+$

ni la succession

IV V_R^+

Ex. 111. $6 \rightarrow 7 \rightarrow 7^+$

IV- V_R^{3-} V_R^{3+}

Quant à la marche $IV \rightarrow V_R$, elle a été longtemps désapprouvée. L'harmonie V_R (qu'on croyait, à tort, être un accord de 3^{me} degré du mode Majeur) était considérée comme trop vague. On recommandait même de ne pas la placer au temps fort, ni de la prolonger par une valeur de note trop longue!

L'enchaînement de la Dominante du Majeur à la Sous-dominante du mineur a quelque chose d'insolite qui provient de la succession de deux tierces majeures, que nous avons déjà rencontrée dans la succession $IV_R \rightarrow V$ et $V \rightarrow IV_R$.

Ex. 112a) b) c)

V IV_R V IV_R V IV_R

R. Strauss (En Italie)

etc.

UT V IV_R V SOL V V_R —

Ex. 113a) b) c)

V IV_R V IV_R V IV_R

Le mouvement inverse atténue l'impression inquiétante suscitée par cette suite d'accords.

Impression qui s'efface complètement si l'on altère la tierce de la première triade par un demi-ton intercalaire (tierce baissée de la première triade).

Ex. 114.

en *UT*

V $\overset{3^-}{V^-}$ IV_R

Dans ce cas, il n'y a plus succession de deux tierces majeures.

L'accord de Dominante prend, avec le *si*b, l'aspect d'un accord de Sous-dominante (IV_R en *ré*, mineur) se résolvant sur l'accord de Tonique (I_R).

Le passage de l'accord de Sous-dominante (IV_R) du mineur à celui de Dominante (V) du Majeur, (l'inverse du précédent) entre dans la catégorie des suites ordinaires.

Ex. 115a)

b)

c)

d)

e)

f)

IV_R V IV_R V IV_R V IV_R V IV_R V IV_R V

les autres sauts mélodiques sont
h) peu pratiqués.

g) h) i) j) etc.

IV_R V IV_R V IV_R V IV_R V

quintes inverses
entre voix externes

quintes inverses
entre alto et basse

Ex. 116.

Ici, le demi-ton intercalaire est plus nuisible qu'utile, car il donnerait momentanément l'impression d'une nouvelle Sous-dominante, ce que la venue de la véritable Dominante dissipe, il est vrai.

IV_R V- V

Exercices.

a) Recopier les exemples 89 à 116, les transposer en diverses tonalités.

b) Réaliser les exercices ci-après, les refaire plusieurs fois, en variant les positions, puis en les transposant.

c) Improviser de petites phrases sur les modèles donnés en y intercalant, ci et là, une des nouvelles successions étudiées.

Tonique du Majeur à la Tonique du relatif (I_R) et inversement.

1. Soprano.

MI I I ut IR IR MI I

Tonique du Majeur à la Dominante du relatif (V_R^+) et inversement.

2. Soprano.

Lab V V fa V_R^+ IR V_R^+ V_R^- IV_R^+ IV_R^- V_R^+ Lab V I

7+ 7- 6+ 6-

ou V_R^-

Sous-dominante du Majeur à la Sous-dominante du relatif (IV_R) et inversement.

3. Soprano.

SOLV IV_{mi} IV_R V_R^+ IR V_R^+ V_R^- IV_R V_R^+

IR IV_R SOL IV I I IV I

Tonique du Majeur à la Sous-dominante du relatif (IV_R) et inversement.

4. Soprano.

RE IV si IV_R IR V_R^+ IR V_R^+

IV_R RE IV V I IV V I

5. Soprano.

LA I I IV I $IV_{fa\#}$ V_R^+ IR IR V_R^+ IR

V_R^+ LA IV I V IV V I

N.B.¹ Dispos. large. N.B.² Doubler la tierce.

Tonique du Majeur à la Tonique du relatif (I_R) et inversement.

6. Basse.

FA ré IR V_R^{7+}
IR FA I V

Tonique du Majeur à la Dominante du relatif (V_R^{\natural}) et inversement.

7. Basse.

de degré 7^+
RE^b sib V_R^+ IR
 V_R^+ RE^b I V I

8. Basse. ($IV \rightarrow IV_R \rightarrow IV$)

7^+
I sol^b V IV I IV^b IV_R IR V_R^+ IR V_R^+ IV_R IR V_R^+ IV_R sol^b IV I

9. Basse. ($IV \rightarrow V_R^{\natural} \rightarrow IV$)

7^+
MI IV ut[#] V_R^+ I
 V_R^+ IR mi IV I IV V I

N.B. La basse montant très haut à la 7^{me} mesure, on prendra garde de ne pas faire descendre la 3^{me} voix sous cette basse, ce qui serait fautif, car le ténor deviendrait alors basse et les accords seraient privés d'assise.

10 Basse. ($I \rightarrow IV_R \rightarrow I$)

3^+
 7^+
sf I IV I V I sol[#] IV_R IR V_R^+ IR IV_R
IR V_R^+ IR si IV I V I

B: $IV_R^+ \rightarrow I$

a) N.B.²

N.B.¹

la IV_R^+ IV_{RT}^+ I V IV I

N.B.¹ Fausse relation (tierces majeures consécutives-entre Soprano et Basse).
 N.B.² Cet accord de IV rétablit le ton d' UT , que la succession $I \rightarrow V$ n'accuse point (la tonalité incline plutôt vers SOL , Dominante d' UT).

C: $V \rightarrow IV_R^+$

a) b)

UT I V *la* IV_R^+ V_R^+
ou V_R UT I V *la* IV_R^+ V_R^+
ou V_R IR

c) d) e)

UT I V IV_R^+ V_R^+
ou V_R^+ UT I *la* IV_R^+ V_R^+
ou V_R UT I V *la* IV_R^+ V_R^+
ou V_R 3 voix

D: Combinaison de IV_R^{3+} et IV_R^{3-}

a) b)

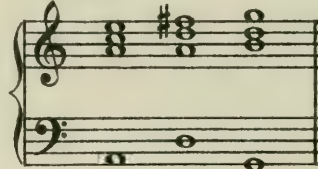
UT I la IV_R^{3+} IV_R^{3-} IR V_R^+ UT I la IV_R^{3+} IV_R^{3-} IR V_R^+

c) d)

UT I V IV_R^{3+} IV_R^{3-} V_R^+ UT I V *la* IV_R^{3+} IV_R^{3-} IR etc.

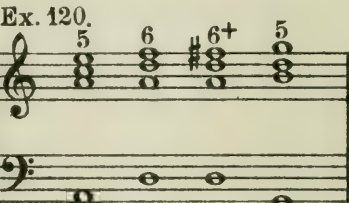
L'accord IV_R^{3+} donne l'impression d'une Dominante $IV_R^+ \rightarrow V$.

Ex. 119.



$IR \quad IV_R^+ \quad V$
impression SOL $\left[\begin{array}{c} V \\ I \end{array} \right]$

On peut intercaler la Sous-dominante (avec 6^{me} degré naturel de la gamme). Ex. b.



$IR \quad IV_R \quad IV_R^+ \quad V$

L'inverse est aussi bon.

Ex. 121a)

5 5 6⁺ 7⁺ 1 b) 5 5 6⁺ 6^b 5 5

$UT \ I \quad V \quad la \quad IV_R^+ \quad V_R^+ \quad IR \quad UT \ I \quad V \quad la \quad IV_R^+ \quad IV_R^- \quad V_R^+ \quad IR$
N.B.

L'accord de Dominante du Majeur, avec la tierce baissée, amène mieux l'accord de Sous-dominante, avec tierce haussée, du mineur. Cet accord (V^-) donne l'impression d'une Sous-dominante mineure (IV_R).

Ex. 122a)

5 5 5 6⁺ 7⁺ 1 b) 1 7 7⁻ 1 1 7⁺ 1

$UT \ I \quad V \quad V^- \quad la \quad IV_R^+ \quad V_R^+ \quad IR \quad UT \ I \quad V \quad V^- \quad la \quad IV_R^+ \quad IV_R^- \quad V_R^+ \quad IR$

Accord de Sous-dominante du mode mineur avec tierce haussée succédant à l'accord de Sous-dominante du Majeur.

Ex.123. degrés:

Ex.123a) *ad lib.* b) N.B.

ut I IV^{la} IV⁺_R V⁺_R V⁺_R I_R I_R IV⁺_R IV I

N.B. Quintes admises que l'on peut éviter ainsi:

b) 1 6+ 4 3 c) 1 7+ 7- 6+ 4 (2) 3 *ad lib.*

la I_R IV⁺_R ut IV I la I_R V⁺_R V⁺_R IV⁺_R ut IV V I

On prendra garde à ce que les marches chromatiques soient continues dans la même voix.

Des sopranos tels que:

Ex.124. degrés:

Ex.124a) b) etc.

I_R IV_R IV⁺_R IV_R I_R I_R V⁺_R V_R IV⁺_R

ne peuvent être considérés comme bons, parce que ces chromatismes sans aboutissement donnent un aspect tourmenté à la mélodie. On s'en tiendra plutôt aux spécimens franchement chromatiques, montants et descendants.

IV → IV⁺_R la marche 6+ → 7(+)⁺ est obligée.

Ex.125. degrés:

Ex.125a) b) c) 3 voix d)

ut I IV^{la} IV⁺_R V⁺_R ut I IV^{la} IV⁺_R V⁺_R ut I IV^{la} IV⁺_R V⁺_R ut I IV^{la} IV⁺_R V⁺_R
ou V_R ou V_R ou V_R ou V_R

IV_R⁺ → IV
degrés:

Inversement.
chrom.

Naturellement les demi-tons chromatiques, (ascendants ou descendants) resteront à la même voix.

Ex. 128a)

Voir encore addenda p. 208, E.F.

Exercices.

- a) Recopier les modèles donnés, de 118 à 127.
- b) les refaire plusieurs fois en d'autres tons;
- c) les jouer souvent au clavier.

Exercices complémentaires

auxquels on ajoutera quelques phrases de même construction que les précédentes.

1. Soprano.

Accord de Dominante de la Dominante.

C'est celui du 2^{me} degré en Majeur avec tierce majeure (4^{me} degré haussé = 4⁺.)

Ex. 128. a) degrés: 4⁺ 5 5

UT Majeur.

3⁺
II⁺

ou plutôt VV V I

Egalement celui du 2^{me} degré en mineur avec tierce et quinte majeures; (degrés 4⁺ et 6⁺)

Ex. 129. b) degrés: 6⁺ 7⁺ 1

la mineur

3⁺
II⁺

ou plutôt VV_R V_R⁺ I_R

N.B. L'accord de Dominante de la Dominante (VV) en mineur est toujours un accord parfait majeur. On pourrait en mineur antique, employer la Dominante de la Dominante avec tierce mineure;

Ex. 130 a)

N.B.

3⁺
II⁺

I_R VV_R⁺ V_R I

mais cette agrégation est restée quasi inemployée.

J. S. Bach. Choral 29.

b) Ex. 131.

c) Lully* Alcidiene, Ouv.

N.B.¹ N.B.²

IV_R VV̄_R V̄_R Ī_R

N.B. 1 et 2 Ces accords seront analysés plus loin.

* Lully, compositeur franco-italien (1632-1687)

Exemple a.) L'accord de *ré* (degré 4^+
 II^+) est Dominante (V) du ton de *SOL*, qui lui-même est Dominante (V) du ton d'*UT*. C'est pourquoi on l'appelle: Accord de Dominante de la Dominante ou accord de deuxième dominante.

Exemple b.) L'accord de *si* (degrés: $\begin{pmatrix} 6^+ \\ 4^+ \\ \text{II}^+ \\ \text{VV}_r \end{pmatrix}$) est Dominante du ton de *mi* (degrés: $\begin{pmatrix} 7^+ \\ \text{V}^+ \end{pmatrix}$) qui lui-même est Dominante du ton de *la* mineur.

Le rôle de l'accord de 2^{me} Dominante (VV) est d'amener celui de Dominante (V).

Mais on peut tromper l'attente de l'auditeur NON d'un accord de V mais d'un accord de IV, ce qui ferait:

en *UT* Majeur en *la* mineur.

degrés: 5 4⁺ 4 2 3 5 4⁺ 4 4 2 3

Ex. 132 a) N.B. b) N.B. N.B.

I VV IV V I IR VVR IV⁺ IV⁻ V⁺ IR

(N.B. Accord intermédiaire (V) facultatif.) N.B. Accords intermédiaires (IV⁺ et V⁺) facultatifs.

degrés: 3 2 1 1 7⁺ 1 5 4⁺ 4⁺ 2 3

c) N.B. N.B. d) N.B.

UT IR VVR⁺ IVR⁺ IVR VR⁺ IR *LA* VV IV V I

N.B. Accords intermédiaires de IV⁺ et V⁺ facultatifs. N.B. Accord intermédiaire de V facultatif.

L'accord de VV doit se prendre en mouvement contraire tel qu'il est indiqué aux exemples ci-dessus.

Précédé ou suivi de l'un des accords étudiés jusqu'ici, l'agrégat VV donne des sonorités souvent inattendues; d'autres fois nous retrouvons des successions déjà vues.

Ex. 133 a) b) c) d)

IV VV VI VV IV I V VV VI *la* IR IV⁺ UT VV VI

e) f) g)

h) i) j)

k) l) m)

n) o) p)

q) r) s)

etc.

$UT I \quad VV$
 $la IV_R^+ \quad IV_R V_R^+ \quad IR$

$la IR \quad IV_R \quad IV_R^+$
 $UT VV \quad V \quad I$

$la IR \quad V_R^+ \quad V_R^- \quad IV^+$
 $UT VV \quad V \quad I$

$la IV_R^+$
 $UT VV \quad IV \quad V \quad I$

$UT I \quad VV$
 $la IV^+ \quad VV_R^+ \quad V_R^+ \quad IR$

$la IR \quad VV_R^+ \quad IV_R^+ \quad V_R^+ \quad IR$

$la IR \quad VV_R^+$
 $UT V \quad I$

$la IR \quad VV_R^+ \quad IV^+ \quad IV_R$
 $UT VV \quad VV^- \quad V \quad I$

$la IR \quad VV_R^+$
 $UT IV \quad v \quad I$

$UT I \quad la VV_R^+ \quad V_R^+ \quad IR$

$UT I \quad V \quad la VV_R^+ \quad V_R^+ \quad IR$

$UT I \quad IV \quad la VV_R^+ \quad V_R^+ \quad IR$

$UT I \quad IV \quad la VV_R^+ \quad V_R^+ \quad IR$

$UT I \quad VV$
 $la IV_R^+ \quad VV_R^+ \quad V_R^+ \quad IR$

$UT I \quad la V_R^+ \quad VV_R^+$

Les accords intermédiaires N.B. sont facultatifs.

La succession m) n'est pas usitée à cause du saut du triton à la basse, considéré comme intonation difficile. Elle est praticable instrumentalement, comme plus d'une des successions du tableau ci-dessus.

Il y aura pour l'étudiant quelque intérêt à réaliser les successions i, j, k, l, m, n, o, p, q, r et s en employant sur la VV_R un accord mineur au lieu d'un accord Majeur ($\overset{3-}{VV_R}$); il en résultera des sonorités autres, d'un usage peu courant.

Ex. 134a) b) * * tierce doublée. c)

etc. etc. etc.

$UT I \quad VV \quad VV-R \quad V+R$
 $la IV+R \quad VV-R \quad V+R$

$UT I \quad la VV-R \quad V+R$ $UT I \quad la VV-R \quad V+R$

d) e) f) ou

$la I \quad VV-R \quad V+R \quad I-R$ $I-R \quad VV-R \quad V+R \quad I-R$ $I-R \quad VV+R \quad VV-R \quad V+R \quad I-R \quad V+R \quad I-R$

J. S. Bach. Choral 29.

$la \quad VV-R \quad V+R$

La succession inverse $VV \rightarrow I$ et $VV+R \rightarrow I-R$ (ou $\overset{3-}{VV-R} \rightarrow I-R$) n'est pas à conseiller, sauf pour des passages rythmés de ce genre, où l'intention d'étrangeté est manifeste:

Ex. 135a)
Allegro.

b) *Vivo.*

Remarquons qu'une 3^{me} Dominante VVV (!) serait applicable; nous la rencontrerons effectivement plus d'une fois dans ces 'études.

Accord mineur de la Sous-dominante en Majeur. (Accord du IV avec tierce baissée=6⁻ le signe diminutif- signifiant: degré baissé.)

Ex. 136a)

En *UT* En *SOL* En *FA*

6⁻IV 6⁻IV 6⁻IV

C'est évidemment un emprunt au mode opposé.

(En *UT* Majeur, la 6⁻IV est emprunté à *ut* mineur.)

NOTA: On appelle mode opposé deux gammes ayant la même Tonique, par conséquent composées des mêmes notes. L'une des gammes est au mode Majeur et l'autre est au mode mineur; et inversement.

Exemple: *DO* Majeur aura pour opposé *do* mineur
SOL " " " " *sol* "
FA " " " " *fa* " etc.
do mineur aura pour opposé *DO* Majeur
sol " " " " *SOL* "
fa " " " " *FA* " etc.

Il succède très simplement à l'accord du I ou du IV:

Ex. 137a) b)

5 6 6 5 5

N.B.

I IV I IV IV V I

N.B. accord intermédiaire facultatif.

Il est de toute nécessité de placer le demi-ton chromatique dans la même voix. Une suite comme:

Ex. 138a)

serait fausse parce que la deuxième voix semblerait **attaquer trop bas**.

C'est la fausse relation. Nous y reviendrons en étudiant les renversements.

Il peut aussi **précéder l'accord Majeur du IV**:

degrés
du Sop. 5 6⁻ 6 1 5 6⁻ 6 5 5 6⁻ 6 3 5 6⁻ 6 7 1

Ex. 139 a) b) c) d)

I IV IV I I IV IV I I IV IV I I IV IV V I

Le saut mélodique $6 \rightarrow 1$ (ex. a.) ou $6 \rightarrow 3$ (ex. c.) vaut évidemment mieux que le retour du 6^{me} degré naturel au 5^{me} (ex. b.) qui est d'un "mélodisme" assez gauche, — au moins pour un Soprano, (voix externe, en dehors, donc remarquée).

En tous cas, le 6^{me} degré baissé aime à descendre au 5^{me}, même dans une voix intérieure: c'est un **intervalle attractif**.

Ex. 140a) b) c)

N.B. accord de V facultatif entre IV et I.

Je rappellerai que le saut de seconde augmentée (6 - 7) est considéré encore de nos jours comme revêche. (Les orientaux cependant, l'affectionnent. Leur musique foisonne de cet intervalle.)

Toutefois les classiques admettaient la 7^{me} diminuée (voir page 127, ex. n. o. r. s.)

Enfin, les sauts 6-3 et 3-6- étaient bannis rigoureusement du langage musical des classiques:

degrés: 6- → 3 3 → 6- 3 → 6- 6- → 3

a) b) c) d)

Ex. 141

\flat_3 \flat_3 \flat_3 \flat_3

IV- I I IV- I IV- IV- I

Quoique cette défense soit à présent levée, (au moins dans la musique instrumentale,) l'intervalle reste d'un usage peu commun, sans doute à cause de sa difficulté d'intonation.

Exercices.

- a) Transcrire les spécimens donnés et les transposer;
- b) réaliser les exercices ci-après et les refaire en les transposant;
- c) improviser de petites phrases contenant chacune des agrégations étudiées.

1. Soprano.

SOL *mi* IV_R⁺ V_R⁺ IR V_R⁺ IR IV_R IR IR IV_R⁺

SOL IV I V I V I IV . . I V I

2. Soprano.

sol IR V_R⁺ V_R IV_R⁺ *sol* IV I IV *sol* IV_R IV_R⁺ V_R⁺ IR

V_R⁺ IR IV_R IR IV_R⁺ V_R⁺ IR

3. Soprano.

IV VV+ V VV+ IV I

4. Soprano.

VV+ VV+

5. Soprano.

ut M/b VV+ V VV+ ut IV_R I_R V_R⁺

IV_R M/b V I VV+ ut IV_R I_R V_R⁺ I_R

6. Soprano.

fa IV_R LA VV+ V I I V VV+

fa IV_R V_R⁺ I_R I_R IV_R I_R

7. Soprano.

fa# V_R⁺ V_R LA VV V I V

V fa# IV_R V_R⁺ I_R V_R⁺ I_R

8. Soprano.

MI I VV ut# VV_R⁺ V_R⁺ I_R IV_R V_R⁺ I_R

9. Soprano.

sol# I_R VV_R⁺ IV_R V_R I_R V_R⁺ I_R IV_R V_R⁺ I_R

10. Basse.

*mi*IR VV_R[†] SOLV I *mi*V_R[†] IR

VV_R[†] SOLIV V
(Ex. 133 m) I *mi*IR IV_R V_R[†] . IR

11. Basse.

*si*IR VV_R[†] V_R[†] RÉV I I IV *si*IV_R V_R[†] . IR

12. Soprano.

N.B.
UT I *la*VV_R[†] V_R[†] IR UTIV V I

N. B. Doubler la tierce, sinon la succession est gauche (vocalement, elle serait même impossible).

13. Soprano.

SOL I *mi*VV_R[†] V_R[†] IR IV_R . V_R[†] SOLIV V .

I . IV V I

14. Soprano.

RÉ *si*VV_R[†] V_R[†]

IR . . VV_R[†] V_R[†] IR VV_R[†] . RÉV I IV V I

15. Basse.

LA I V I I IV *si*VV_R[†] V_R[†] IR

VV_R[†] IV_R LAIV V I V . I

16. Basse.

MI ut#IVR VV#R V#R IR IR MI IV VV V^{ut#} IVR V#R IR MI IV V I

Exercices sur l'accord mineur de Sous-dominante. (IV avec tierce baissée, IV³⁻; le degré de la gamme abaissé est le 6^{me}, ce qui s'indiquera par 6⁻).

1. Basse.

FAI IV IV⁻ V sol IV[#]R IR ré IV^R → IR IV^R V[#]R IR FAI

IV IV-I ré IR IV^R FAIV I I IV V I

2. Soprano.

IV⁻ IV I

IV . . . IV⁻ . I . V . I

3. Soprano.

IV IV⁻ IV⁻ V

IV IV⁻ I IV IV⁻ I V . . I

4. Basse.

I V I . IV IV⁻ V I IV V I

Sopr.

(1)

(1) Saut de 7^{me} diminuée, renversement de la 2^{me} augmentée.

Il est possible de faire précéder ou suivre l'accord mineur de Sous-dominante par les accords précédemment étudiés; certaines suites, ainsi obtenues ont de la saveur, d'autres sont pénibles et il convient d'user d'une certaine prudence en pratiquant ces jeux de tons.

Ex.142a) b) c) d) e) f)

Médiocre.

V $\overset{b3}{IV-}$ $\overset{b3}{IV-}$ V $\overset{b3}{IVR}$ $\overset{b3}{IV-}$ VV $\overset{b3}{IV-}$

g) Wagner. L'or du Rhin. Motif du heaume mag.
Lent.

N.B.

IR $\overset{b3}{IV}$ $\overset{b3}{sol\# IR}$ $\overset{b3}{IV}$ $\overset{b3}{do I}$

(N.B. tierce+ de I supprimée, sous-entendue.)

* C. Franck. Aria pour Piano.

N.B. 1 et 2 ces accords sont analysés plus loin.

fa min. IR $\overset{b3}{VR}$ $\overset{b3}{IR}$ *min.* IVR IR IVR VR IR (I⁺)

h) Equisonance. (inusitées) i) j) k) l)

inusités, rejetés de l'ancienne technique harmonique.

Les suites i, j, k, l, sont indiquées dans leurs positions les plus avantageuses. Elles ne sont pas praticables sans quintes parallèles.

* C. Franck, Compositeur, franco-belge né à Liège en 1822 mort à Paris en 1890.

Si ces quintes se trouvent entre ténor et basse, elle ne sont pas mauvaises, parce que peu perceptibles. En tous cas, de la circonspection convient dans l'emploi de ces successions lesquelles, il est presque superflu de le dire, ne sont pas vocales. On ne les trouve dans aucune œuvre classique.

Les suites g - h, ont été fort à la mode en 1890; elles étaient l'objet d'une certaine préférence dans la facture franckiste.*

Comparer la suite k, l, (très artificielle et non vocale) avec les exemples

Accord de Sous-dominante de la Sous-dominante (IVV ³⁻IVV).

C'est l'inverse de VV, c'est-à-dire que la Sous-dominante du ton est flanquée elle-même d'une nouvelle Sous-dominante.

Ex. 143.

UT I IV IVV I ^{b3} IV IVV Ia IR IV IR IV IR V ^{3b} IR IV ^{b3} IR IV IR V ^R

(voir Addenda p. 208, d.)

L'accord de IVV en rapport avec les harmonies du ton:

Ex. 144 a) ^{3^{me} voix et basse: 7-} Les accords intermédiaires sont facultatifs.

UT I IV IVV V I I IV IVV V I I IV V V I

d) Soprano: 2- ^{2^{me} voix et basse: 7-} e) ^{soprano 2- 2^{me} voix et basse: 7- (par rapport à la gamme d'ut) f)}

I IV ^{b3} IVV V ^{b3} IVV I IV ^{b3} IVV V V I

N.B. L'accord intermédiaire peut être supprimé.

g) h) i)

V ^{b3}IV - ^{b3}IV - V I _{IR} ^{3b}IV_R ³IV_R ³V_R IR IR ^{3b}IV ^{3#}V_R IR

j) k) k^{bis})

³V_R ^{3b}IV_R ³IV_R ³V_R IV_R ^{3b}IV_R IV_R V_R I IV_R ^{3b}IV_R V_R IR

(Du Majeur au mineur relatif.)

l) m) n)

UT I IV ³la_V UT V IV la_{IV} UT I la_{IV} ³IV_R IR

o) p)

UT I IV IV IV_R ³V UT I IV IV IV_R IV_R V_R I

q) r)(voir page 208, exemple d'emploi)

I IV ^{3b}IV ^{3b}IV_R IV_R V_R IR I V_R ^{3b}IV_R IV_R V_R IR

s) (du mineur au Majeur) t)

N.B.

I_R IV_R V I IV_R IV_R- IV^{3b} IV^{3b}- V I I_R IV_R IV_R IV_R V I

u) terce doublée
nécessaire v)

I_R V_R IV^{3b} IV^{3b} IV^{3b} V I I_R IV_R IV_R-VV V I

Ces spécimens ne sont pas les seuls possibles; l'élève pourra en trouver lui-même maint autre en combinant entre elles les harmonies de I, V, IV, IV³⁻, VV³⁻ et IVIV³⁻ et les relatifs; c'est une bonne gymnastique.

Exercices

(Accord de IV³⁻)

- a) Recopier les exemples donnés.
- b) Les refaire en d'autres tons.

1. Basse.

IV³⁻ IVIV

N.B. Le signe x indique qu'un accord de IV³⁻ est demandé.

2. Basse.

I I_R IV_R IV_R-V I

3. Basse.

I VV IV-V IV-VV

4. Soprano.

sol st^bVV IV³⁻ I I IV³⁻ I V I

Emploi des accords IVIV.

5. Basse.

IV IVIV m^{#3}IV_R I_R solIV

6. Basse.

IVIV VV V I IR IV V I

7. Soprano.

V IVIV-

8. Soprano.

IVIR IVR VR IR

9. Soprano.

VR IR IVIR VR IR IVR IR IVIR VR IR

10. Soprano.

fa# VR IR IR IVIR IVR VR LAI

V V V I IVIR fa# VR IR VR IR

11. Basse.

ré min. IR VR IR IVIR sib V I IV sol VR sib I I ré VR I

12. Basse.

ut VR(antique) SI IV I ré VR IR si fa IV la VR

IR I ut VR IR IVIR IVIR VR MI IV ut VR VR IR

Aux exercices (pag. 103 à 104), on ajoutera de petites phrases composées, contenant un spécimen (deux au plus) des suites classées.

Voici un essai de ce genre:

Ex. 145.

Le passage B pourrait être interprété aussi comme étant en *sol* mineur ($V_{\sharp}^{\sharp} I_{\flat}$) ré (I_{\sharp}) ce qui constitue une modulation (changement de ton).

La phrase-spécimen 145, se compose de deux phrases E-F divisées en membres A-B et C-D; elle contient donc quatre repos, dont le 3^{me} (C) n'est pas apparent, (le mouvement n'étant pas interrompu le 3^{me} repos est sous entendu).

Extension de la Cadence parfaite.

Nous avons vu que la cadence parfaite V-I, (conclusion d'une phrase), est souvent d'un effet plus décisif précédée de la VV; (VV - V - I). Il en est de même lorsqu'elle est précédée du IV_{\sharp} , du I_{\sharp} et même du V_{\sharp} , ce qui forme alors une série d'accords en quintes descendantes (ou quartes montantes) continues

En Majeur.

Ex. 146a)

b)

c)

En mineur.

d) N.B.* e)

IV *la* II_R ^{#3}V_R I_R I IV *la* II_R ^{#3}V_R I_R
 ou VV_R^{#5} ou VV_R^{#5}

f) g) N.B.*

V I IV *la* II_R ^{#3}V_R I_R IV *la* ^{#3}VV_R ^{#3}V_R I_R
 ou VV_R^{#5}

Exercices

(Sur l'extension de la Cadence parfaite.)

1. Basse.

*mi*VV⁺ *mi*I_R SOLIV IV_R V I IV I

2. Basse.

IV IV IV

3. Soprano.

N.B.* L'accord sur *si* (II^{me} degré du ton de *LA*, VII^{me} degré du ton d'*UT*) peut être remplacé par l'accord ³⁺VV_R⁵⁺ en changeant de position afin d'éviter l'intervalle de seconde augmentée au Soprano (*do* → *ré*[#]). — L'accord II_R n'a d'emploi que conformément aux modèles d-e-f. Voir NB de la pag 132.

4. Soprano.

5. Soprano.

En complément aux exercices pp. 103 à 104 et p. 106 (ces derniers contenant des cadences parfaites étendues) l'on composera soi-même des phrases de 2+2 grandes mesures divisibles, ou 4+4 mesures moyennes (4 noires, 6 noires, 9 noires par mesure ou mélange de noires et de blanches) avec cadence terminale dans l'avant-dernière mesure.

Ex. 147. Cadences.

a) b)

c) d)

e) f) etc.

* Accord répété. Il y aura donc avantage à changer de position. Parfois, dans les accords répétés, la basse fait un saut d'octave:

Ex. 148.

on adoptera alors de préférence le mouvement inverse à l'harmonie, mais ce n'est pas absolument obligé.

Conclusion de la 1^{ère} Partie.

Les accords de I, V, IV, $\overset{3^-}{IV^-}$, VV, IVIV, $\overset{3^-}{IVIV^-}$ leurs relatifs (du mode mineur) et leurs combinaisons constituent les éléments fondamentaux de l'harmonie. Il est indispensable, avant de passer à la 2^{me} partie de ce traité, de bien posséder ces éléments, de les avoir "dans l'oreille", (de pouvoir les reconnaître à l'audition), d'être à même de les manier dans tous les tons (depuis 6 bémols jusque 6 dièses). Tout cela demande beaucoup d'exercice étant donné la multiplicité des cas d'emploi; on récapitulera donc maintes fois les matières étudiées.

DEUXIÈME PARTIE.

Renversements des accords de trois sons.

En plaçant à la partie inférieure, (la basse) la tierce de l'accord parfait, on obtient le premier renversement, ou accord de sixte, que nous indiquerons en abrégé par: $\frac{1}{3} \frac{V}{3} \frac{IV}{3} \frac{VV}{3} \frac{IVV}{3}$.

Ex.149.

En *UT*

$\frac{I}{3} \quad \frac{IV}{3} \quad \frac{V}{3}$

A quatre parties on ne double généralement pas la basse d'un accord de sixte, mais plutôt une des deux autres fonctions: *

Ex.150.

$\frac{I}{3} \quad \frac{IV}{3} \quad \frac{V}{3}$

De ces cinq positions *c* est la moins bonne, l'espace entre le ténor et l'alto, (3^{me} et 2^{me} parties) dépassant la sixte: de ce fait, la quarte entre soprano et alto, (1^{er} et 2^{me} parties) devient très apparente.

Les fonctions de l'accord sont trop disséminées. (voir règle énoncée page 17.) L'octave entre le soprano et l'alto (1^{er} et 2^{me} parties) est admissible, l'accord sonne bien, les voix étant en relation de quinte et octave.

Si l'accord de sixte précède ou suit l'accord (fondamental) dont il est issu, le mouvement des parties s'effectue de la sorte:

Ex.151a) b) c) d) e) f) g) h)

N.B.

en *UT*: $\frac{I}{3} \quad \frac{I}{3} \quad \frac{I}{3} \quad \frac{I}{3} \quad \text{etc.}$

en *SOL*: $\frac{IV}{3} \quad \frac{IV}{3} \quad \frac{IV}{3} \quad \frac{IV}{3} \quad \text{etc.}$

en *FA*: $\frac{V}{3} \quad \frac{V}{3} \quad \frac{V}{3} \quad \frac{V}{3} \quad \text{etc.}$

* Exceptionnellement, il peut être dérogé à cette règle, nous indiquerons plus loin ces exceptions (voir sixtes parallèles etc.).

k) l) ou m) n) o) p) q)

en UT: I $\frac{1}{3}$
 en SOL: IV $\frac{IV}{3}$
 en FA: V $\frac{V}{3}$

N.B. La disposition du 2^{me} accord $\frac{1}{3}$ est moins creuse de sonorité en e qu'en d. En d, la quarte est trop apparente.

Inversement:
 Ex. 152. etc.

En UT $\frac{1}{3}$ I $\frac{1}{3}$ I etc. (les exemples précédents
 En SOL $\frac{IV}{3}$ IV $\frac{IV}{3}$ IV etc. lus de droite à gauche)
 En FA $\frac{V}{3}$ V $\frac{V}{3}$ V etc.

Dans les cas suivants, il n'est pas nécessaire d'esquiver le redoublement de la basse. Au lieu des versions a et b on emploie couramment la version c.

Ex. 153a) b) c)

En UT I $\frac{1}{3}$ V I $\frac{1}{3}$ V I $\frac{1}{3}$ V
 En SOL IV $\frac{IV}{3}$ I IV $\frac{IV}{3}$ I IV $\frac{IV}{3}$ I

De même en mineur:

Ex. 154 a) b) c)

IR $\frac{IR}{3}$ $\frac{3+}{V^+}$ IR $\frac{IR}{3}$ $\frac{3+}{V^+}$ IR $\frac{IR}{3}$ $\frac{3+}{V^+}$

À la basse, le saut $\frac{3}{1} \rightarrow \frac{5}{V}$ est plus satisfaisant en montant qu'en descendant

faisant en montant qu'en descendant

Voici comment on enchaîne l'accord de I à $\frac{V}{3}$ et celui de $\frac{V}{3}$ à I:

(Toutes ces dispositions conviennent au mineur comme au Majeur.)

Sopr.	3 → 2 → 3	3 → 2 → 3	3 → 5 → 3	5 → 2 → 5	5 → 2 → 5
Alt.	1 → 2 → 1	1 → 5 → 1	1 → 2 → 1	3 → 5 → 3	3 → 2 → 3
Tén.	5 → 5 → 5	5 → 5 → 5	5 → 5 → 5	1 → 2 → 1	1 → 5 → 1
Basse.	1 → 7 → 1	1 → 7 → 1	1 → 7 → 1	1 → 7 → 1	1 → 7 → 1
	I $\frac{V}{3}$ I	I $\frac{V}{3}$ I	I $\frac{V}{3}$ I	I $\frac{V}{3}$ I	I $\frac{V}{3}$ I

Ex. 155.

	1 → 2 → 5	
	5 → 5 → 3	
	5 → 5 → 5	
Basse.	3 → 7+ → 1	
	$\frac{I_R}{3}$ $\frac{V_k^+}{3^+}$ I _R	

	2 → 5
	5 → 3
	5 → 1
Basse.	7+ → 1
	$\frac{V_k^+}{3^+}$ I _R

J. S. Bach.
Choral: Seul à toi,
J.C. mesure 9.

J. S. Bach.
Choral: Seul à toi,
J.C. (autre version)
mesure 8.

<p>5 → 2 → 5</p> <p>1 → 2 → 1</p> <p>3 → 5 → 3</p> <p>Basse. $\left. \begin{array}{l} 1 \rightarrow 7 \rightarrow 1 \\ UT \end{array} \right\} \begin{array}{l} I \\ V \\ 3 \end{array} I$</p>	<p>1 → 5 → 1</p> <p>5 → 5 → 5</p> <p>3 → 2 → 3</p> <p>$\left. \begin{array}{l} 1 \rightarrow 7 \rightarrow 1 \\ UT \end{array} \right\} \begin{array}{l} I \\ V \\ 3 \end{array} I$</p>	<p>1 → 5 → 1</p> <p>5 → 2 → 5</p> <p>3 → 5 → 3</p> <p>$\left. \begin{array}{l} 1 \rightarrow 7 \rightarrow 1 \\ UT \end{array} \right\} \begin{array}{l} I \\ V \\ 3 \end{array} I$</p>	<p>5 → 5 → 5</p> <p>5 → 5 → 5</p> <p>3 → 2 → 3</p> <p>$\left. \begin{array}{l} 1 \rightarrow 7 \rightarrow 1 \\ UT \end{array} \right\} \begin{array}{l} I \\ V \\ 3 \end{array} I$</p>
---	--	--	--

e) f) g) h)

UT I V 3 I I V 3 I I V 3 I I V 3 I

SOL IV 1 3 IV IV 1 3 IV IV 1 3 IV IV 1 3 IV

i) j) k)

ut IR $V_{\frac{3}{3}^+}$ IR IR $V_{\frac{3}{3}^+}$ IR IR $V_{\frac{3}{3}^+}$ IR

ut IR $V_{\frac{3}{3}^+}$ IR IR $V_{\frac{3}{3}^+}$ IR IR $V_{\frac{3}{3}^+}$ IR

(Pour les NB voir p.114)

<p>5 → 5 → 5</p> <p>5 → 5 → 5</p> <p>3 → 2 → 3</p> <p>Basse. $\left. \begin{array}{l} 1 \rightarrow 7 \rightarrow 1 \\ UT \end{array} \right\} \begin{array}{l} I \\ V \\ 3 \end{array} I$</p>	<p>5 → 5 → 5</p> <p>5 → 1 → 5</p> <p>2 → 3 → 2</p> <p>$\left. \begin{array}{l} 7 \rightarrow 1 \rightarrow 7 \\ UT \end{array} \right\} \begin{array}{l} V \\ 3 \end{array} I \begin{array}{l} V \\ 3 \end{array}$</p>	<p>5 → 3 → 5</p> <p>5 → 5 → 5</p> <p>2 → 1 → 2</p> <p>$\left. \begin{array}{l} 7 \rightarrow 1 \rightarrow 7 \\ UT \end{array} \right\} \begin{array}{l} V \\ 3 \end{array} I \begin{array}{l} V \\ 3 \end{array}$</p>
---	---	---

i) j) k)

UT I V 3 I V 3 I V 3 V 3 I V 3

SOL IV 1 3 IV I 3 IV 1 3 I 3 IV 1 3

ut IR $V_{\frac{3}{3}^+}$ IR $V_{\frac{3}{3}^+}$ IR $V_{\frac{3}{3}^+}$ IR $V_{\frac{3}{3}^+}$ IR IR $V_{\frac{3}{3}^+}$ IR

L'enchaînement $IV \rightarrow \frac{1}{3}$ et retour $\frac{1}{3} \rightarrow IV$, est tout à fait identique, comme marches de voix, à $I \rightarrow \frac{V}{3}$ et retour $\frac{V}{3} \rightarrow I$; Majeur et mineur:

degrés	$6 \rightarrow 5 \rightarrow 6$	$6 \rightarrow 5 \rightarrow 6$	$6 \rightarrow 1 \rightarrow 6$	$1 \rightarrow 5 \rightarrow 1$
	$4 \rightarrow 5 \rightarrow 4$	$4 \rightarrow 1 \rightarrow 4$	$4 \rightarrow 5 \rightarrow 4$	$6 \rightarrow 1 \rightarrow 6$
	$1 \rightarrow 1 \rightarrow 1$	$1 \rightarrow 1 \rightarrow 1$	$1 \rightarrow 1 \rightarrow 1$	$4 \rightarrow 5 \rightarrow 4$
Basse.	$4 \rightarrow 3 \rightarrow 4$	$4 \rightarrow 3 \rightarrow 4$	$4 \rightarrow 3 \rightarrow 4$	$4 \rightarrow 3 \rightarrow 4$
<i>UT</i>	$IV \frac{1}{3} IV$	$IV \frac{1}{3} IV$	$IV \frac{1}{3} IV$	$IV \frac{1}{3} IV$

Ex.156.

Four measures of musical notation (a, b, c, d) showing voice leading for the progression $IV \frac{1}{3} IV$. Each measure shows a treble and bass clef with notes and slurs. Measure a) is the first instance, b) and c) are identical to a), and d) is identical to a).

<i>UT</i>	$IV \frac{1}{3} IV$	id.	id.	id.
<i>FA</i>	$I \frac{V}{3} I$	id.	id.	id.

*Même schéma qu'en *UT* Majeur.

Four measures of musical notation (d², e, f, g) showing voice leading for the progression $IV \frac{1}{3} IV$ in a minor key. Each measure shows a treble and bass clef with notes and slurs. Measure d² is the first instance, e, f, and g are identical to d².

<i>fa</i>	$IR \frac{V^{\flat}}{3} IR$	id.	id.	id.
-----------	-----------------------------	-----	-----	-----

*Même schéma qu'en *ut* mineur.

	$1 \rightarrow 5 \rightarrow 1$	$1 \rightarrow 5 \rightarrow 1$	$4 \rightarrow 1 \rightarrow 4$	$4 \rightarrow 1 \rightarrow 4$
	$6 \rightarrow 5 \rightarrow 6$	$4 \rightarrow 5 \rightarrow 4$	$1 \rightarrow 1 \rightarrow 1$	$1 \rightarrow 5 \rightarrow 1$
	$4 \rightarrow 1 \rightarrow 4$	$6 \rightarrow 1 \rightarrow 6$	$6 \rightarrow 5 \rightarrow 6$	$6 \rightarrow 1 \rightarrow 6$
Basse.	$4 \rightarrow 3 \rightarrow 4$	$4 \rightarrow 3 \rightarrow 4$	$4 \rightarrow 3 \rightarrow 4$	$4 \rightarrow 3 \rightarrow 4$
	$IV \frac{1}{3} IV$	$IV \frac{1}{3} IV$	$IV \frac{1}{3} IV$	$IV \frac{1}{3} IV$

Four measures of musical notation (d², e, f, g) showing voice leading for the progression $IV \frac{1}{3} IV$ in a minor key. Each measure shows a treble and bass clef with notes and slurs. Measure d² is the first instance, e, f, and g are identical to d².

<i>UT</i>	$IV \frac{1}{3} IV$	id.	id.	id.
<i>FA</i>	$I \frac{V}{3} I$	id.	id.	id.

Four measures of musical notation (d², e, f, g) showing voice leading for the progression $IV \frac{1}{3} IV$ in a minor key. Each measure shows a treble and bass clef with notes and slurs. Measure d² is the first instance, e, f, and g are identical to d².

<i>fa</i>	$IR \frac{V^{\flat}}{3} IR$	id.	id.	id.
-----------	-----------------------------	-----	-----	-----

	1 → 1 → 1	1 → 1 → 1	1 → 1 → 1	1 → 6 → 1
	1 → 1 → 1	1 → 1 → 1	1 → 4 → 1	1 → 1 → 1
	6 → 5 → 6	6 → 5 → 6	5 → 6 → 5	5 → 4 → 5
Basse.	4 → 3 → 4	4 → 3 → 4	3 → 4 → 3	3 → 4 → 3
<i>UT</i>	IV $\frac{1}{3}$ IV	IV $\frac{1}{3}$ IV	$\frac{1}{3}$ IV $\frac{1}{3}$	$\frac{1}{3}$ IV $\frac{1}{3}$

UT IV $\frac{1}{3}$ IV : id. : id. : id.
FA * I $\frac{1}{3}$ I : id. : id. : id.
 * Même schéma qu'en *UT* Majeur.

fa * I_R $\frac{1}{3}$ I_R : id. : id. : id.
 * Même schéma qu'en *ut* mineur.

On évitera pour le moment les sauts de septième 7 → 1 et 1 → 7:

Ex. 157 a) Soprano.

b) Basse.

qu'on remplacera par la seconde correspondante:

c)

d)

E. Lalo: *Rapsodie Norvégienne*. (Le saut descendant 7 → 1 se trouve au commencement.)

e) *Andantino*. Hautbois.

harmonies: I V I V I V I V

N.B. 155 e) Le saut direct sur la quinte de la basse (au Soprano) est actuellement admis sur un temps faible. g) Le saut inverse (sur l'octave) est d'effet creux, surtout sur un temps marqué. i) Il n'y a pas là de saut vers la quinte puisque le Soprano redit la même note. d⁴) La mesure 8 du Choral de Bach exhibe non seulement une marche par mouvement contraire du Soprano vers la Basse, mais encore une marche directe du Ténor vers l'octave de la Basse (la - r^e) (page 111)

L'accord de V à celui de $\frac{1}{3}$ (en *UT* = succession $I \rightarrow \text{IV}$ en *SOL*) s'emploie comme suit:

Ex. 158.

a) b) c) N.B. d) N.B. e) N.B.

De même en mineur.

en *UT* V $\frac{1}{3}$ V V $\frac{1}{3}$ V V $\frac{1}{3}$ V V $\frac{1}{3}$ V V $\frac{1}{3}$ V

en *SOL* I $\frac{IV}{3}$ I I $\frac{IV}{3}$ I I $\frac{IV}{3}$ I I $\frac{IV}{3}$ I I $\frac{IV}{3}$ I

N.B. (c, d.) Le saut descendant est moins sonore à cause de l'aboutissement sur l'octave (*sol*) du Soprano et de la basse.

Exercices.

- Recopier les exemples en *UT* ($I \frac{V}{3} I$);
- d'après cette copie, établir la suite $IV \frac{1}{3} IV$;
- réaliser le mineur opposé ($I_{op} \frac{V_{op}}{3} I_{op}$ et $IV_{op} \frac{1}{3} IV_{op}$) puis le mineur relatif.
- refaire le tout en divers tons, dispositions larges et serrées (sauf pour les suites qui ont un Soprano faisant un grand saut: là, si le saut est montant, le premier accord sera en disposition serrée; si le saut est descendant, le premier accord sera en disposition large.)

e) Exercices complémentaires.

que l'on pourra transposer et faire suivre d'improvisations.

1. Basse.

I $\frac{1}{3}$ I $\frac{V}{3}$ I

2. Basse.

I $\frac{1}{3}$ V IV $\frac{1}{3}$

3. Basse.

$V^{\#3}$ IV_R $IV_R \frac{1}{3}$

4. Basse.

1^{ere} phrase
1^{er} membre 2^{me} membre 2^{me} phrase
1^{er} membre 2^{me} membre

V_3 I V_3 I V_3 I I IV_3 V I_3 V V I_3 V

IV_3 I IV I I V_3 IV_3 I I_3 IV_3 I

5. Basse.

$V_R^{#3}$ I_3^r IV_R I_3^r V_3^+

Les exercices ci-dessus peuvent aussi être retravaillés dans le mode opposé: les Majeurs en mineur et vice-versa. (Ne pas oublier la note sensible du mineur = 7+)

aux x se placera un accord de Sixte. Aux NB, la basse effectue les sauts [I III | V.]

6. Soprano.

N.B. V_3 N.B. I_3 I IV I

7. Soprano.

$V_3^{#3}$ N.B. IV_R V_R^+

I_3 I_3 $V_R^{#3}$ N.B. $V_R^{#3}$ N.B. $V_R^{#3}$ N.B.

I_r I_r I_r I_r IV_R $V_R^{#3}$

8. Soprano.

I IV I_3 V

V_3 I I_3 IV — V I_3 IV I . . V I

9. Soprano.

10. Soprano.

11. Soprano.

Aux N. B. on placera la suite mentionnée aux modèles 153-154

Les renversements des accords de IV⁻ ou $\frac{3-}{IV}$ en Majeur et de VV⁻ en Majeur et en mineur ont, faut-il bien le dire? le même maniemnt que ceux des accords correspondants.

Ex. 159a)

d)

(Voir plus loin, résolution sur la $\frac{6}{4}$, plus satisfaisante).

On évitera la fausse relation (changement de tierce-voir précédemment)
La basse donne l'impression d'attaquer trop bas. [pp.85-95]

Ex. 160 a) b) c) * d)

IV IV^-
 b_3

IV IV^-
 b_3

IV IV^-
 b_3

IV^- IV
 b_3

Ex. c) l'accord intermédiaire * n'atténue pas la fausse relation; ex. d) la fausse relation est moins revêche.

Si le demi-ton chromatique est placé dans une même voix, l'attaque de ce son peut concorder avec un mouvement de basse en relation d'octave:

e)

IV^-
 b_3

parce que la marche du soprano (*la-lab*) ne laisse aucun doute quant à la tierce (*lab*). La fausse relation n'a donc lieu que lorsque l'altération descendante de la tierce n'est pas faite dans une même voix. Aucune autre marche chromatique ne peut être qualifiée de fausse relation, malgré le jeu compliqué qu'amènent parfois les altérations. (Voyez les suites d'accords provenant de la succession des accords VV IV^- , VV_r IV^- , VV $IVIV^-$, VV $IVIV^-$, VV_r $IVIV^-$, etc.)

Il est à remarquer que l'on rencontre chez les classiques (Beethoven, notamment) la suite

f)

UT I IV^- $\sharp 3$
 b_3 V

qui est bien la fausse relation signalée à l'ex. a) Sans doute la risquait-on parce que le 2^{me} accord est considéré comme un $\frac{3}{4}$ d'un nouveau ton. D'ailleurs de nos jours, la fausse relation n'indispose plus personne...

Il sera utile de chercher à faire suivre et précéder l'accord de IV^- (en Majeur) les accords du ton Majeur et du relatif, à l'état fondamental

rement. Ce parallélisme, cette régularité, l'emportent sur le sentiment tonal, c'est ce que le théoricien J. F. Fétis a fait, le premier, remarquer. On a donné le nom de **progressions** aux suites d'accords de cette nature. C'est encore par régularité de mouvement qu'apparaît à *, (sur *ré*) un accord qui a occasionné mainte méprise dans la classification.

Ex. 165 a)

Ex. 165 a) shows four parts (a, b, c, d) of a chord progression. Part a) shows a sequence of chords with an asterisk (*) under the second measure. Part b) shows a sequence of chords with two double asterisks (**). Part c) shows a sequence of chords with two double asterisks (**). Part d) shows a sequence of chords with an asterisk (*) under the second measure. Arrows indicate the direction of the progression.

Selon le type adopté, apparaissent à * et ** des accords non étudiés jusqu'ici, ils se trouvent dans ces suites par effet de symétrie.

L'adjonction d'une quatrième voix se fait de sept manières:

a) L'alto double le soprano à l'unisson ou à l'octave; (convient aux positions aigües).

b) Le ténor double la basse à l'unisson ou à l'octave; (convient aux positions graves).

c) Le ténor (ou l'alto) saute en montant et en descendant alternativement sur l'une des fonctions.

Ex. 166 a)

Ex. 166 a) shows a four-part setting of a chord progression. The top staff is the soprano, the bottom staff is the bass, and the two middle staves are the alto and tenor. The notation shows the addition of a fourth voice to the progression.

Ex. 166 b) shows a four-part setting of a chord progression. The top staff is the soprano, the bottom staff is the bass, and the two middle staves are the alto and tenor. The notation shows the addition of a fourth voice to the progression.

c)

Dans les dispositions c, l'on prendra garde à ce que la position $\frac{1}{3}$ se répète symétriquement dans trois voix.

d) Seuls, le soprano et la basse marchent parallèlement en sixtes; les deux parties internes ont une marche indépendante.

d)

Assez difficile à réaliser, les gaucheries (quintes, etc.) naissent pour ainsi dire à chaque pas, d'autant plus qu'il importe de ne pas trop écarter les voix.

e) les trois parties de l'harmonie marchent sans parallélisme.

Ce dernier procédé est rarement satisfaisant parce qu'il détruit la régularité de marche (parallélisme) qui justement, constitue l'élément principal de la progression (sa justification!). Il ne permet guère de faire succéder plus de trois sixtes sans amener des gaucheries,

e)

f) le soprano brode une partie indépendante (mélodique) sur le fond de sixtes parallèles:

f)

(les petites notes ne comptent pas dans l'harmonie, ce sont des notes de passage, qui relient entre elles des fonctions harmoniques.)

Le procédé f) est renversable, c'est-à-dire que la partie figurée peut se placer à la basse ou dans une voix interne:

Ex. 167a)

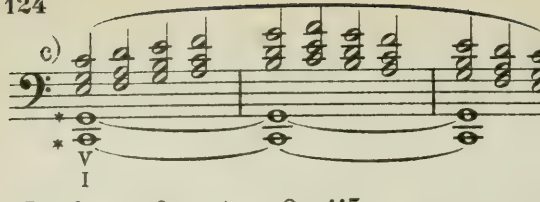

Dans la succession c) l'écart des voix produit un vide sensible dans le centre de l'agglomération harmonique; la même suite disposée comme en d) n'a pas cet inconvénient.

Souvent, la basse soutient la Tonique (I) ou la Dominante (V), (parfois la Tonique et la Dominante réunies) pendant toute la durée d'une série de $\frac{6}{3}$ parallèles:

Ex. 168a)

* Ce son soutenu prend le nom de Pédale parce qu'il rappelle les basses de l'orgue dont le clavier est actionné par les pieds de l'organiste (pédalier).

La pédale, a très bien dit F. A. Gevaert, maintient le sentiment du ton à travers les accords plus ou moins hétérogènes qui l'accompagnent.

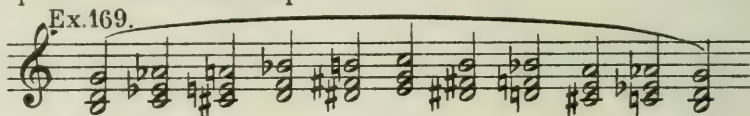
c)  etc. d)  etc.

Beethoven Ouverture Op. 115.

Allegro.


voir encore p. 129 ex.175^b

Sixtes chromatiques d'accords Majeurs. Elles se manient de la même façon que les sixtes diatoniques:

Ex.169. 

R. Wagner (1813-1883). (Chevauchée des Walkyries.)

Allegro.

a) 

 etc.

b) 

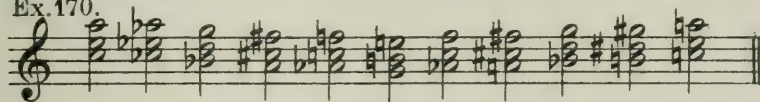
* La double pédale (Ex.c) et d) est une imitation du bourdon des cornemuses ou musettes.

Wagner. „La Walkyrie“ (L'Enchantement du feu.)



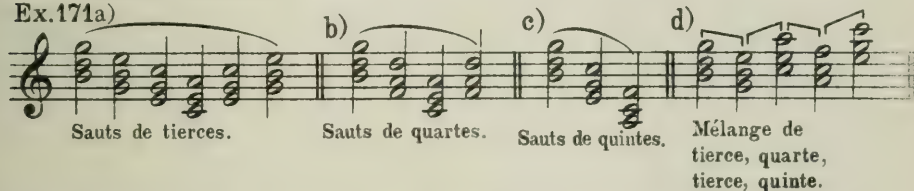
Sixtes chromatiques parallèles d'accords mineurs: (d'un usage peu fréquent).

Ex.170.



Les sixtes parallèles se pratiquent également par mouvement disjoint (par sauts) de tierce, de quarte et même de quinte, voire de sixte (= tierce renversée), soit en séries, soit, plus fréquemment, par groupes de deux. Le procédé est expéditif, comme d'ailleurs toutes les suites de sixtes parallèles; il était fort discrédité chez les néo-classiques de la fin du XIX^{ème} siècle, puis a connu un regain de vogue dans ces dernières années.

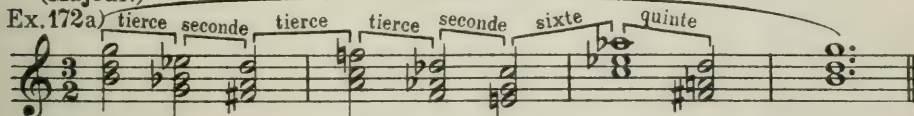
Ex.171a)



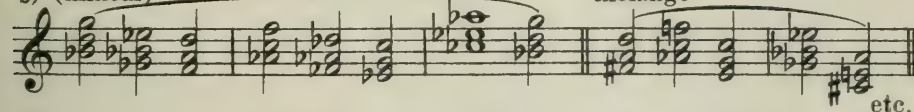
Le procédé a), employé en séries, convient seul au style vocal. Les autres suites ne peuvent s'employer que mélangées (avec des suites) en secondes et tierces.

Les sauts chromatiques sont également praticables, mais seulement pour les instruments:

(Majeur.)



b) (mineur)



S. Rousseau. La cloche du Rhin (Choudens, Editeur).



Pour le surplus, maniement et dispositions, tout ce qui a été dit à propos des sixtes parallèles diatoniques est applicable aux sixtes chromatiques.

La suite $\text{IV}_3 \text{V}_3$ en forme de sixtes ne laisse pas de présenter quelques difficultés résultant du manque de son commun des deux accords (danger de quintes!)

Ex. 173a)

b) ou c) ebis)

I IV_3 V_3 I I IV_3 V_3 I I I IV_3 V_3 I

d) e) f)

I₃ IV IV_3 V_3 I IV IV_3 V_3 I IV_3 V_3 I

g) h) i) j)

IV_3 V_3 I IV_3 V_3 I IV_3 V_3 I IV_3 V_3 I

N. B. Les quintes de l'ex. f) sont apparentes, quoiqu'internes; on les évitera, de même que celles de l'ex. j) où les quintes sont moins apparentes.

Il est aisé d'esquiver les quintes en redoublant exceptionnellement la basse (dans une voix interne de préférence).

k) l)

L'écriture du mode mineur mélodique (avec 7^{me} degré -) ne diffère pas du Majeur (exemple l, qui toutefois, sonne assez étrangement). Quant au mineur dit harmonique (7⁺ note sensible), on ne l'utilise qu'avec le parti-pris d'employer la seconde augmentée descendante ou montante, (7⁻ - 6 ou 6 - 7⁺).

I_R IV_R^3 V_K^+ I_R V_R^+ IV_R^3 V_R^+

La septième diminuée garde toujours son caractère pathétique.

I IV_R^3 V_K^+ I I V_R^+ IV^3 V_R^+

L'accord de IV⁻ en Majeur se manie de façon identique:

I IV^-_{b3} IV^3 V^3 I V^3 IV^3 IV^-_{b3} V

NB
Accords
facultatifs.

I IV^-_{b3} V^3 I I V^3 IV^-_{b3} V

(Comparer vec les
exemples l), m), n), o).

Suite $\frac{V}{3} \rightarrow \frac{IV^-}{3}$; se rappeler que le saut de 7^{me} diminuée est plus expressif que celui de seconde augmentée.

Ex. 174a)

b) N.B. c) d)

ou I $\frac{V}{3}$ $\frac{IV^-}{3}$ I $\frac{V}{3}$ $\frac{IV^-}{3}$ I $\frac{V}{3}$ $\frac{IV^-}{3}$ I $\frac{V}{3}$ $\frac{IV^-}{3}$

e) f) g) h)

ou $\frac{IV^-}{3}$ $\frac{V}{3}$ I $\frac{IV^-}{3}$ $\frac{V}{3}$ I $\frac{IV^-}{3}$ $\frac{V}{3}$ I $\frac{IV^-}{3}$ $\frac{V}{3}$ I

L'accord $\frac{VV^+}{3^+}$ amène également quelques difficultés:

e) f) g) h) i)

I V $\frac{VV^+}{3^+}$ V I I $\frac{VV^+}{3^+}$ $\frac{IV^+}{3^+}$ $\frac{V^+}{3^+}$ I I $\frac{VV^+}{3^+}$ $\frac{IV^+}{3^+}$ I $\frac{IV^+}{3^+}$ $\frac{VV^+}{3^+}$ $\frac{IV^+}{3^+}$ I

N.B. i) La relation entre basse et soprano est vaguement quintoyante, mais ce défaut ne se remarque pas trop, à cause du chromatisme. En g) et h) le quintoyement est intérieur et n'apparaît pas.

Exercices.

a) Réaliser en divers tons, Majeurs et mineurs (3 espèces), des suites de sixtes parallèles, d'après les combinaisons indiquées
Cet exercice étant tout mécanique ne demande pas grande réflexion, on se bornera donc à 4 ou 5 essais.

b) En faire de rythmées,

c) Ecrire des phrases contenant ci et là quelques suites de sixtes parallèles (pas plus de trois sixtes successives, toutefois, vu le caractère par trop mécanique de ces successions).

Dans les passages en sixtes successives sautantes ou autres, (ex. 171 - 172) on pourra faire taire momentanément une voix, (la basse ou le ténor), par exemple:

Ex.175a)

Beethoven. Sonate Op. 2. N° 3.

Allegro assai. (♩ = 120)

Ex.175 b)

(Voir encore mesures 269 et suivantes de la même Sonate)

Exercices complémentaires

Les exercices de 1 à 8 se composent de deux phrases successives.

1. Basse. 1^{ère} phrase (1).....

2^{me} phrase (1).....

2. Basse.

3. Basse. 1^{ère} phrase (1).....

..... 2^{me} phrase (1). N. B.

4. Soprano. 1^{ère} phrase (1).....

..... 2^{me} phrase (1).....

Les signes \times indiquent qu'un accord de sixte est exigé; le \square qu'un changement de position ou de renversement a lieu.

1^{ère} phrase (1).....

5. Basse.

2^{me} phrase (1).....

6. Basse. 1^{ère} phrase (1).....

IV_3^r

..... 2^{me} phrase (1).....

$VV_R \quad IV_3^r \quad VV_R \quad IV_3^r \quad V^+ \quad I$

7. Basse. 1^{ère} phrase (1).....

$IV_3 \quad V$

..... 2^{me} phrase (1).....

$VV_3 \quad VV \quad V_3 \quad IV_3$

$V_3 \quad VV_3 \quad V \quad I$

8. Soprano.

$M^b \quad I \quad VV \quad V \quad I_3$

$VV \quad V \quad IV \quad I_3 \quad V \quad VI_3 \quad IV \quad IV \quad V$

ex. 174 g.

Remarque. Le chant de l'exercice 5 procède trop souvent par sauts: ce défaut provient de ce qu'il a fallu entasser dans le plus petit espace possible le plus grand nombre de cas. C'est d'ailleurs la tare de tous les exercices d'harmonie. Dans la pratique, on n'usera que modérément de ces marches de voix forcées

Les suites d'accords en progression de quintes parallèles qui constituent la **cadence élargie** (p. 105) peuvent être renversées: (Accords de Sixtes et accords parfaits alternatifs.)

Ex. 176a)

V I₃ IV VV₃₊^r II₃^r VR₃ I₃^r IV V₃ I
ou V₃^r ou VV⁺

b)

V₃ I IV₃ VV₃₊^r N.B.: V₃⁻ I₃^r IV₃^r V I
II₃^r ou V₃⁺ ou VV₃⁺

↓ accord à placer au temps fort de préférence, voir N.B. ci après (bas de la page)

V I₃ IV II₃^r VR₃ I₃^r IV₃^r V₃
ou V₃⁺ ou VV⁺

V I₃ IV II₃^r VR₃ I₃^r IV₃^r V₃
ou V₃⁺ ou VV⁺

N.B. L'accord de quinte mineure sur *si* (et son renversement) peut remplacer la deuxième Dominante V_{3+} ; il est, dans la progression sus dite, employé par analogie (par symétrie de mouvement). Nous en verrons plus tard l'origine exacte, lorsqu'il est employé en dehors des progressions.

Nous le considérons donc provisoirement comme un „accord analogique“ remplaçant $\frac{3^+}{VV}$ par analogie, et l'indiquons $\frac{3^-}{VV_R}$.

e)

V I_3 IV $II_R V_R$ I_3 IV_R V_3 I
ou VV_R^+ ou VV^+

f)

V I_3 IV $II_R V_R$ I_3 IV_R V_3 I
ou VV_R^+ ou VV^+

g) N.B.

IV_3 II_R $V_R I_R$ $IV_R V$ I_3
ou VV_R^+ ou VV^+

h)

IV_3 II_R $V_3 I$ $IV_R V$ I_3
ou VV_R^+ ou VV^+

Les dispositions a) - b); sont les meilleures, le soprano et la basse étant en relation de tierces et sixtes. Les dispositions c) - e) - g), sont moins sonores à cause de l'octave revenant régulièrement: il est bon de placer cette relation d'octave au temps faible. d) - f) - h) donnent des relations régulières de quinte à placer au temps faible. A g) N.B. la seconde augmentée est inévitable; elle est inchantable et ne doit donc être employée qu'instrumentalement.

Accord de quarte et sixte.

Ou second renversement de l'accord parfait. Ce renversement s'obtient en plaçant la quinte de l'accord parfait à la basse; il sera indiqué par:

$\frac{1}{5}$ $\frac{IV}{5}$ $\frac{V}{5}$ et quelquefois par $\frac{6}{4}$ ou $\frac{6}{4}$.

Ex. 177.

$\frac{1}{5}$ $\frac{IV}{5}$ $\frac{V}{5}$ $\frac{I_r}{5}$ $\frac{IV_r}{5}$ $\frac{V^+}{5}$
en UT *en ut*
 quelquefois V ou I

A quatre parties (4 voix) on redouble la basse, sauf quelques rares cas, ou c'est la quarte (degré 5) qui est redoublée. L'agrégation manque de stabilité et de souplesse, son emploi donne lieu à maintes gaucheries et l'élève devra s'astreindre à bien se graver dans la mémoire les modes d'emploi qui suivent: ce sont les seuls usités.

a) Accord de $\frac{V}{5}$ (2^{me} degré de la gamme à la basse). Se place entre un accord de I et un accord de $\frac{1}{3}$ ou vice versa; c'est la $\frac{6}{4}$ de passage.

Schéma:

	3	2	1	2	3	N.B.	5	5	5	5	5
	1	7	1	7	1		1	7	3	7	1
	5	5	5	5	5		[5	5	5	5	5
Basse.	{	1	2	3	2	1	3	2	1	2	3
		I	$\frac{V}{5}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{V}{5}$	I	$\frac{1}{3}$	$\frac{V}{5}$	I	$\frac{V}{5}$	$\frac{1}{3}$

Ex. 178.

UT I $\frac{V}{5}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{V}{5}$ I
 (N.B. 1^{ère} ou 3^{me} voix ad lib.)

	3	2	1	2	3	[5	5	5	5	5	5
	1	7 ⁺	1	7 ⁺	1	1	7 ⁺	3	7 ⁺	1	
	5	5	5	5	5	[5	5	5	5	5	
Basse.	{	1	2	3	2	1	3	2	1	2	3
		I _R	$\frac{V_r}{5}$	$\frac{1_r}{3}$	$\frac{V_r}{5}$	I _R	$\frac{1_r}{3}$	$\frac{V_r}{5}$	I _{R}}	$\frac{V_r}{5}$	$\frac{1_r}{3}$

I_R $\frac{V_r}{5}$ $\frac{1_r}{3}$ $\frac{V_r}{5}$ I_R I_R $\frac{V_r}{5}$ I_R $\frac{V_r}{5}$ $\frac{1_r}{3}$

b) Accord de $\overset{I}{5}$ (5^{me} degré de la gamme à la basse). Se place entre un accord de IV et un accord de $\overset{IV}{3}$ et vice versa:

Schéma: 6 5 4 5 6 (degrés)
(en UT) 4 3 4 3 4

1 1 1 1 1
* 4 5 6 5 4
Basse. { IV $\overset{I}{5}$ $\overset{IV}{3}$ $\overset{I}{5}$ IV

Ex. 180.

IV $\overset{I}{5}$ $\overset{IV}{3}$ $\overset{I}{5}$ IV 1^{ère} ou 3^{me} voix ad lib.

C'est également une quarte et sixte ($\overset{6}{4}$) de passage, dont l'emploi est identique au spécimen précédent. Le mineur est de maniement semblable:

Ex. 181a) b) c) N.B.

3 voix

ut IV $\overset{I}{5}$ $\overset{IV}{3}$ $\overset{I}{5}$ IV $\overset{IV}{3}$ $\overset{I}{5}$ IV $\overset{I}{5}$ $\overset{IV}{3}$ N.B. voix supprimée. $\overset{IV}{3}$ $\overset{I}{5}$ IV $\overset{I}{5}$ $\overset{IV}{3}$

d) e) f)

3 voix N.B.

$\overset{IV}{3}$ $\overset{I}{5}$ IV $\overset{I}{5}$ $\overset{IV}{3}$ ut $\overset{IV}{R}$ $\overset{I}{R}$ $\overset{IV}{R}$ $\overset{I}{R}$ $\overset{IV}{R}$ id.....

g) N.B. h)

3 voix N.B.

id..... N.B. Voix supprimée. id.....

De même dans les autres positions et dispositions.

Relations d'octaves à éviter (au moins sur le temps fort et en mouvement lent):

Ex. 182a) b) c) d)

De même
en mineur.

Quartres directes maintenant admises:

Ex. 183a) b) c) d) e)

De même
en mineur.

c) 2^{me} après un accord de I ou $\frac{1}{3}$:

Schéma: 3 3 2 3 3 3 2
(en UT) 1 1 7 1 1 1 7
5 5 5 5 5 5 5

Basse. * 1 5 5 * 1 3 5 5
I $\frac{6}{4}$ V I $\frac{1}{3}$ $\frac{6}{4}$ V

Ex. 184 (c) *Degrés de la gamme.

I $\frac{6}{4}$ V I $\frac{1}{3}$ $\frac{6}{4}$ V

C'est une quarte et sixte ($\frac{6}{4}$) de prolongation, c'est-à-dire que les notes *mi* et *ut* de l'accord de Tonique sont prolongées dans la mesure suivante, retardant ainsi la venue de *ré* et *si*. On dit aussi, à cause de ce retard, que c'est une quarte et sixte ($\frac{6}{4}$) de retard ou de suspension. Pour cette raison, la $\frac{6}{4}$ amenant le mineur s'orthographie de façon semblable.

Cette formule, ainsi que l'ex. 187, annonce le plus souvent une terminaison de phrase (cadence) ou tout au moins un arrêt.

Remarque: 1^o l'accord de $\frac{6}{4}$ de passage sera désigné par $\frac{V}{5}$ ou $\frac{I}{5}$ (le 5 sous le chiffre romain désignant la quinte de l'accord parfait à la basse).

2^o l'accord de $\frac{6}{4}$ de suspension (prolongation) sera désigné par $\frac{6}{4}$ ou $\frac{6}{1}$.

d) 3° sur la tonique après un accord de IV^A ou IV^B/₃.

Schémas: (en *UT*)

	temps fort			temps fort		
	6	6	5	6	6	5
	4	4	3	4	4	3
	1	1	1	1	1	1
Basse.	* 4	1	1	* 4	6	1
Ex. 184 (d)	IV	I	I	IV	IV ₃	I

* Degrés de la gamme.

en *UT* IV 6/4 I IV IV₃ 6/4 I

en *F#1* I 6/4 V I I₃ 6/4 V

C'est là encore une $\frac{6}{4}$ suspensive, une prolongation (ou appoggiature préparée).

e) L'accord de Quarte et Sixte ($\frac{6}{4}$) se prend encore après un accord de IV ou de IV₃:

Schémas: (en *ut*)

	4	3	2	1	4	3	2	1
	1	1	7	5	1	1	7	5
	6	5	5	3	4	5	5	3
Basse.	* 4	5	5	1	* 6	5	5	1
Ex. 184 (e)	IV	6/4 V	I	I	IV ₃	6/4 V	V	I

* Degrés de la gamme.

en *UT* IV 6/4 V V I IV₃ 6/4 V V I

Toujours une Quarte et Sixte ($\frac{6}{4}$) suspensive, ayant la même caractéristique d'appoggiature cadencée de l'exemple d).

Les Quarte et Sixte ($\frac{6}{4}$) des exemples c) - d) - e) se placent sur le temps fort exclusivement, car elles ont un aspect d'appoggiature bien déterminé:

Ex. 185.

6/4 V V 6/4 V I

* On ne fait plus de différence aujourd' hui entre l'appoggiature brève et l'appoggiature longue. L'appoggiature longue s'écrivait anciennement à sa valeur réelle qui se défalquait de la valeur totale

a) b) c) d)

Ecriture

Exécution.

L'appoggiature brève prend l'orthographe et s'appelle aussi accaciatura (de l'italien poncé, étouffé) Elle se prend également sur le temps, encore que beaucoup l'exécutent avant le temps.

Néanmoins, la résolution descendante (d'un degré) n'est plus de rigueur, en sorte que les dessins mélodiques suivants sont devenus courants:

(Cadences terminales)

Weber, Freischütz.
Ouverture, soli de cors de
l'introduction.

Ex. 187.

a) b) c)

IV $\frac{6}{4}$ V I IV $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ V I I $\frac{6}{4}$ V I

d) e) f)

IV $\frac{6}{4}$ I $\frac{6}{4}$ I I IV $\frac{IV}{3}$ $\frac{6}{4}$ I IV $\frac{6}{4}$ V I

g) h) i) i)bis)

IV $\frac{6}{4}$ V I IV $\frac{6}{4}$ V I I $\frac{6}{4}$ V I $\frac{6}{4}$ V

j) N.B. IV $\frac{6}{4}$ V I IV $\frac{6}{4}$ V I IV₃ $\frac{6}{4}$ V
 l) IV $\frac{6}{4}$ V . . V . . I — en UT IV $\frac{6}{4}$ I IV $\frac{6}{4}$ I
 m) en FA I $\frac{6}{4}$ V V I $\frac{6}{4}$ V
 mbis)

n) en ut IV $\frac{6}{4}$ I IV₆ I IV $\frac{6}{4}$ I $\frac{6}{4}$ I I IV₃₋ $\frac{6}{4}$ V IV₃₋ $\frac{6}{4}$ V
 o) en FA I $\frac{6}{4}$ V I V

p) q)

De même en mineur, sauf pour l'exemple o), qui serait peu naturel, à cause du 6^{me} haussé. N.B. A j), le soprano saute par mouvement direct à l'octave de la basse. Cette licence, non approuvée par les anciens pédagogues, est devenue d'un usage courant depuis Beethoven (voir ses sonates de piano; voir aussi précédemment, licences dans la marche des voix, ex. 183). La tierce doublée de l'accord IV, dans l'exemple g) se justifie par la marche des voix, afin d'éviter les octaves entre la basse et la 2^{me} partie.

A N.B. h*), se trouve une $\frac{6}{4}$ qui anticipe la résolution de I. Ce n'est pas là une réelle harmonie de $\frac{6}{4}$, mais bien plutôt une forme mélodique, qui prend encore les aspects suivants:

Ex. 188a)

IV $\frac{6}{4}$ V I I $\frac{6}{4}$ V I I IV $\frac{6}{4}$ V I etc.

Cadence parfaite.

La terminaison a) $\text{IV}^{\frac{3}{4}}$, $\frac{6}{4}$, V, I; ou b) IV_R , $\frac{6}{4}$, V, I:

Ex. 189a)

(Valeurs de notes non déterminées)

en UT $\text{IV}^{\frac{3}{4}}$ $\frac{6}{4}$ V I IV_R $\frac{6}{4}$ V I
ou $\text{IV}^{\frac{3}{4}}$

est souvent mal réalisée par certains auteurs, (Berlioz* notamment) lesquels remplacent l'accord $\frac{6}{4}$ par l'accord de Tonique:

IV I V I

Il est évident que le remplacement de $\frac{6}{4}$ par l'accord fondamental I n'est pas satisfaisant; la cadence élargie IV, $\frac{6}{4}$, V, I, est ainsi réduite à une cadence plagale suivie d'une cadence parfaite: la première détruisant l'effet de la seconde.

Une basse immobile (pédale) de Tonique ou de Dominante peut recevoir des suites alternantes d'accords parfaits et de $\frac{6}{4}$; celles-ci pourraient alors s'appeler „ornementales“; F. A. Gevaert les nomme: $\frac{6}{4}$ de prolongation, parce qu'elles prolongent un arrêt (sur la Tonique ou la Dominante.)

V $\frac{6}{4}$ orn. V I $\frac{6}{4}$ orn. I V $\frac{6}{4}$ orn. V $\frac{6}{4}$ orn. V $\frac{6}{4}$ ant. I $\frac{6}{4}$ orn. I $\frac{6}{4}$ orn. I

* Berlioz, Compositeur français (1803 - 1869)

N.B. On ne peut pas finir sur cette $\frac{6}{4}$ ni quitter la pédale, sauf pour prendre un acc IV.

R. Wagner. (Lohengrin, Acte III.)

I I V I I I $\frac{6}{4}$ orn. $\frac{IV}{5/6}$ $\frac{6}{4}$ I

I
IV en FA

Les notes marquées d'un 0 ne comptent pas dans l'harmonie (ce sont des appoggiatures ou bien des notes passagères)

L'adjonction de notes de passage peut amener des agrégations harmoniques ayant l'aspect de la $\frac{6}{4}$; il ne sera pas inutile de citer, dès à présent ces cas spéciaux: que nous formulerons $\frac{6}{4}$ pass.

Ex. 191.

ut I $\frac{6}{4}$ pass. ut IR $\frac{6}{4}$ pass. VR⁺ FA I $\frac{6}{4}$ pass. V ut IVR $\frac{6}{4}$ pass. IR

IVR $\frac{6}{4}$ pass. IR $\frac{3}{3}$ fa IR $\frac{6}{4}$ pass. VR⁺ IR $\frac{6}{4}$ pass. V $\frac{3}{3}$

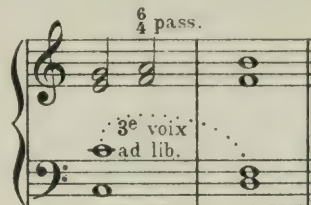
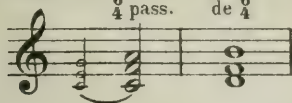
$\frac{6}{4}$ passagère

e) $\frac{6}{4}$ passagère

3^e voix ad lib. N.B.

L'exemple e) contient deux $\frac{6}{4}$ consécutives, d'un effet assez revêche ; anciennement on remplaçait la deuxième $\frac{6}{4}$ par un accord de $\frac{6}{3}$.

Ex. 195. $\frac{6}{4}$ pass. $\frac{6}{3}$ au lieu de $\frac{6}{4}$



Malgré l'indéniable rugosité des $\frac{6}{4}$ parallèles, et leur prohibition par les théoriciens conservateurs, (peut-être même à cause de cela), on les rencontre à tout bout de champ dans la musique moderne, — le plus souvent en suites chromatiques ou situées sur une pédale de Tonique ou de Dominante :

Debussy. „Jardins sous la pluie“ (Piano.) (Durand, éditeur Paris)

Ex. 193a)

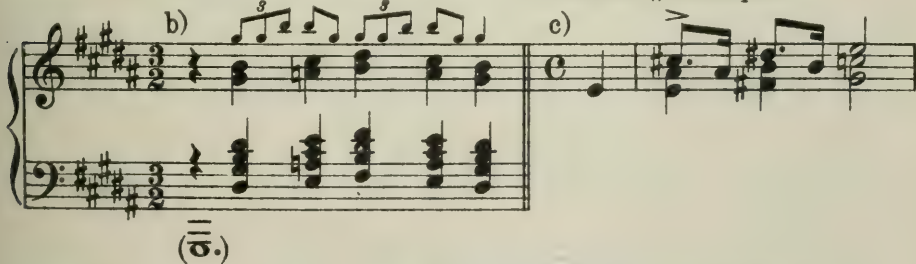


Les accords sont arpeggiés sous la forme



Debussy. „Hommage à Rameau“ (Piano.)

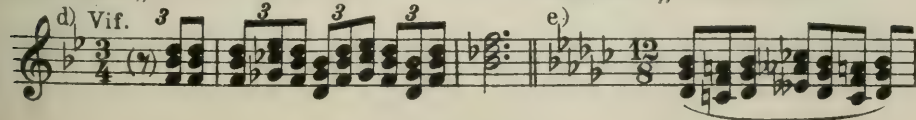
G. Fauré. „Pénélope“



($\frac{6}{3}$)

R. Strauss. „Une Vie de Héros“

Chabrier. „Gwendoline“



J.S. Bach, que les néo-classiques présentent volontiers comme un „modèle de style correct“ n'a pas craint de faire suivre les $\frac{6}{4}$: (l'accord de Dominante (V) est, il est vrai, sous entendu).

J. S. Bach. „Grand' Messe“ en *SI* mineur.

San - - - - - ctus

Le maniement (libre) des $\frac{6}{4}$ parallèles étant analogue à celui des $\frac{6}{3}$, ces quelques spécimens suffiront pour guider l'élève; pour le reste, il s'en référera aux exemples

Ex. 194a)

I

V_R I_R

Sauts de tierces diatoniques:

Ex. 195a)

(sans basse ou sur
pédale de V)

Accords Majeurs (chromatisme).

Sauts de tierces mineures.

etc.

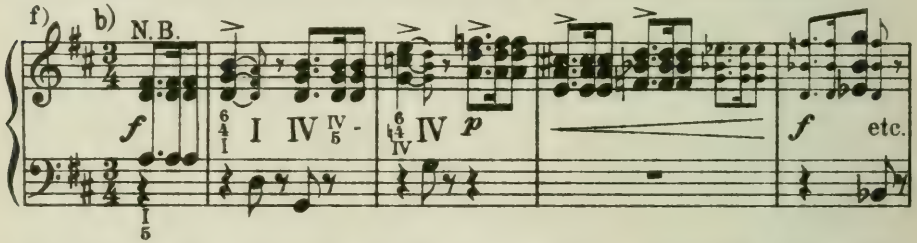


Accords Majeurs (chromatisme).

Sauts de tierces Majeures.



Les $\frac{6}{4}$ sautantes (par tierces ou quartes) sont absolument inusitées. Mais elles sont praticables, surtout en chromatique et sans basse grave (en clé de *FA*), ou bien encore situées sur pédale de Tonique (I) ou Dominante (V). Au fond, ce sont alors, ($\frac{6}{4}$ sautant) des accords dénués de fondamentales; ces suites conviennent aux effets fantastiques.



N.B. Le rythme d'accords répétés en triolets, (remplaçant une noire) donne plus d'allure à la suite d'accords, ce à quoi concourent également les nuances. La suite b) contient des $\frac{6}{4}$ en sauts, la basse donne ci et là une note fondamentale tombant sur des repos:

D'autres combinaisons sont encore possibles: alternances d'intervalles, ou d'accords Majeurs et mineurs, par couples, etc.

Les successions en quartes s'établissent de façon analogue.

Sixtes et quartes défectueuses.

Voici de mauvaises $\frac{6}{4}$ que l'on rencontre fréquemment chez les commençants:

Ex. 197. Beethoven, pourtant a écrit: IX^{me} Symphonie.

a) b) c) (même œuvre):

(Ré min.)

$\frac{6}{4}$ I I V $\frac{6}{4}$ I IV_R $\frac{6}{4}$ I_R I_R

d) e) f) g)
 (bon)
 I $\frac{6}{4}$ pass. V

En b), le 2^{me} sol est évidemment une sorte d'appogiature mélodique; en fait l'UT est le son principal et la succession est licite, (Cadence V-I). Le spécimen c) peut s'expliquer à peu près de la même façon, mais reste au fond incorrect: l'accord de Dominante (V) manque pour établir la cadence IV₆ - V₆ - I₆. (Dans la partition, il n'ya pas d'accord de IV mais un accord de neuvième de $\frac{9}{V}$ que nous étudierons en temps et lieu.)

Les spécimens a) f) g) sont tout-à-fait médiocres, à moins que f) ne soit le commencement d'une série de $\frac{6}{4}$ parallèles, donc une suite voulue.

La suite d) n'est admissible que présentée comme e), ($\frac{6}{4}$ passagère).

Ex. 198a)

Dans la musique légère, on trouve des accompagnements de ce genre:

I V V

b) c) etc.
I V I V

Seul l'accord fondamental de I ou de V compte, le SOL (de la basse) de l'accord $\frac{1}{6}$ ou le Ré de l'accord de $\frac{V}{6}$, n'est là que pour accuser le rythme (donner du mouvement).

Rappelons que sauf de très rares exceptions, la $\frac{6}{4}$ de prolongation est médiocre sur un temps faible, à cause du caractère d'appogiature de cette agrégation.

Exercices.

a) Recopier en diverses tonalités les exemples donnés. Pour les $\frac{6}{4}$ parallèles sans pédale ni une 4^{me} partie ajoutée, une seule portée, contenant les trois parties, suffira.

b) Réaliser les exercices complémentaires ci-dessous; les refaire en les transposant.

c) Improviser quelques phrases contenant des applications des $\frac{6}{4}$. (Les $\frac{6}{4}$ parallèles étant trop simples à réaliser, il ne faudra pas s'y attarder: deux ou trois improvisations suffiront: une en style diatonique, une deuxième en style chromatique par degrés conjoints, enfin une troisième, chromatique, par sauts de tierce, quarte ou quinte. Ces dernières étant du domaine instrumental exclusivement, pourront dépasser la tessiture vocale vers le haut ou, (ce qui est moins avantageux) vers le bas. (Se reporter aux spécimens)

Il ne sera pas mauvais de chercher à nuancer ces improvisations que l'on imaginera en un tempo déterminé (lent, modéré, vif). Les nuances seront douces, moyennes ou fortes, alternées avec, au besoin, des intermédiaires en crescendo ou decrescendo. Les accents (*sforzati*, soufflets, *fp*, etc.) ne seront pas inutiles. Tous ces signes concourent à donner de la vie et de la couleur aux petites phrases improvisées.

Comme l'élève mal doué ou lisant peu de musique (de piano surtout) aurait quelque peine à réaliser tant de desiderata, il pourra utiliser les schémas suivants: (N.B. Les exercices 1 à 10 ne contiennent pas de $\frac{6}{4}$ parallèles, sauf celles des spécimens 178-190.)

Moderato.

a) $\frac{4}{4}$ *f* (Repos 1) (Repos 2) *pp*

(Repos 3) $\frac{6}{4}$.. V I *ff*

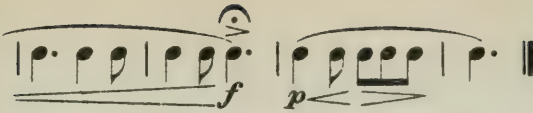
Allegro vivo.

b) $\frac{3}{8}$ *f* *p* *f*

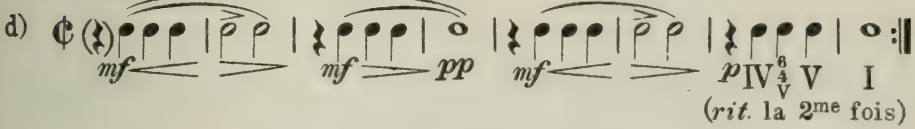
pp Conclusion. I .. .

Andante.

c) $\frac{6}{8}$ *p*



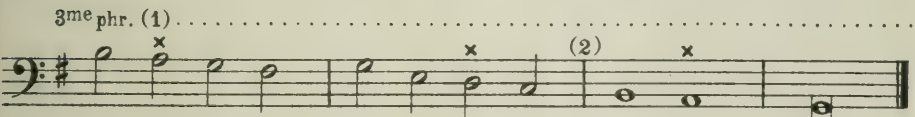
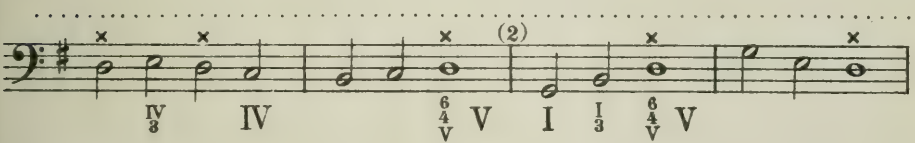
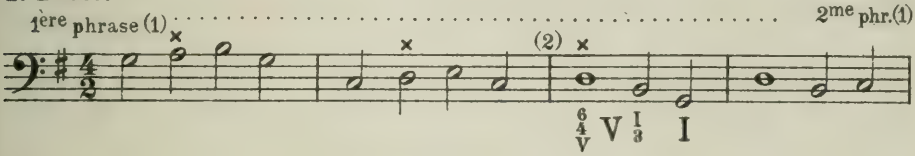
Allegretto.



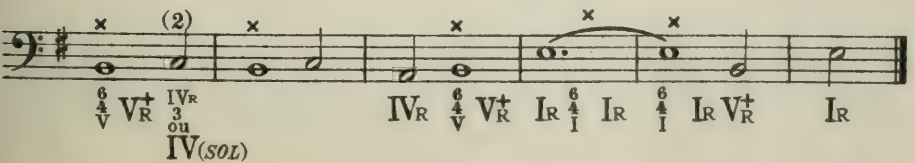
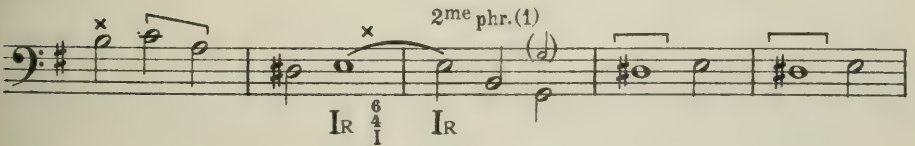
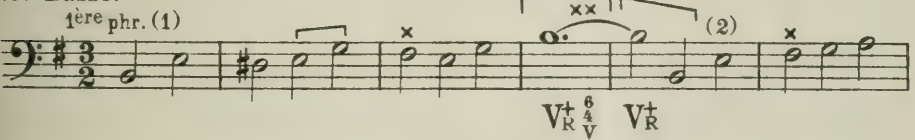
Exercices Complémentaires.

La x indique qu'un accord de $\frac{6}{4}$ est exigé. Les — désignent un changement de position ou de renversement.

1. Basse.



2. Basse.



3. Basse.

1^{ère} phr. (1) (2) 2^{me} phr. (1)

6/4 V 6/4 V I 6/4 I 6/4 I

(2) 3^{me} phr. (1) (2)

6/4 V 6/4 V 6/4 V V 6/4 IV 3 IV 6/4 I IV 3 IV

4^{me} phr. (1) (2)

I 6/4 I

4. Basse. 1^{ère} phr. (1) (2)

IV+ 3 V+ 3 V V+ 6/4 V+ 6/4 V+

2^{me} phr. (1) (2)

IV+ 3 IV+ 3 IV 6/4 V+ I 6/4 I 6/4 I

5. Basse.

6/4 V IV 3 I IV IV 3 IV- 3 V 3 6/4 V 3

I 3 IV 3 IV 3 I 3

I IV+ I 3 IV 3 IV- 6/4 V

6. Basse.

6/4 VR V R 6/4 I R

6/4 V_R⁺

V_R V₃⁺ IV₃⁺ V_R

IV₃ V_R I₃ 6/4 I_R V_R⁺ I_R

7. Soprano.

IV₃ I₅ IV I₃ 6/4 V V I₃ V I

mesure 8

V 6/4 V I IV₃ I₅ IV 6/4 V V I₃ V I₃ . IV I IV IV₃

6/4 I I 6/4 V I₃ IV 6/4 V I IV₃ I₅ IV I₃ V I IV 6/4 V I

8. Soprano.

I_R V₅⁺ I_R IV_R IV₃ I₅ IV_R IV₃ IV₁ 6/4 I_R I_R I_R 6/4 V_R V_R⁺

I_R V₅⁺ I_R 6/4 V_R V_R⁺ V_R⁺ I₃ IV_R V_R⁺ I₃ V₅⁺ I_R 6/4 V_R V_R⁺ I_R

mesure 16

IV_R . . 6/4 I_R I_R IV_R⁺ V_R⁺ IV₃⁺ V₃⁺ I_R V₅⁺ I₃ IV_R I_R IV₃ IV₃⁺

V₃⁺ I_R . IV_R . IV₃ V_R⁺ 6/4 V_R V_R⁺ I_R 6/4 I_R I_R 6/4 I_R 6/4 I_R

9. Soprano.

10. Soprano.

Exercices complémentaires.

Compositions de préludes plus développés.

On pourra, à présent, s'exercer à la composition de phrases mélodico-harmoniques un peu plus développées.

Par exemple :

$$\underbrace{(2 + 2) + (2 + 2)}_{\text{I}^{\text{ère}} \text{ Phrase}} + \underbrace{(2 + 2) + (2 + 2)}_{\text{II}^{\text{ème}} \text{ Phrase}}$$

$\underbrace{1^{\text{er}} \text{ membre}^* \quad 2^{\text{me}} \text{ membre}^*}_{\text{I}^{\text{ère}} \text{ Phrase}} \quad \underbrace{1^{\text{er}} \text{ membre}^*(3^{\text{me}}) \quad 2^{\text{me}} \text{ membre}^*(4^{\text{me}})}_{\text{II}^{\text{ème}} \text{ Phrase}}$

- 3) La mesure 5 est également redondante, tant au Soprano qu'à la Basse.
- 4) La mesure 6 exhibe un *ré dièse* qui est peu mélodique par rapport au dessin *ré-mi* qui précède (mesure 5).
- 5) Les quatre membres de phrase ont la même ossature rythmique (6 noires, 1 blanche). Cette régularité donne à l'ensemble de l'improvisation, quelque chose de mécanique, de déplaisant.

Essayons d'amender ces défauts.

Ex. 199b)

MI SOL

V_R^+ I_R V_5^+ I_3 V_5^+ I_R V_R^+ IV_R IV — $\frac{6}{4}$ V I V

I_3 IV I_5 IV_3 V I IV_3 I_R Cadence. $\frac{6}{4}$ V_R^+ I_R

Les défauts de la phrase 199^a sont à présent plus ou moins atténués:

- 1) Les arrêts aux mesures 2 - 4 - 6 - 8 sont différents.
- 2) La mélodie n'a plus de répétitions, la basse non plus, sauf à la mesure 3, qui ne compte qu' une harmonie (IV). On aurait toutefois pu faire mouvoir la basse de la sorte: $\frac{1}{3}$ I I.
- 3) L'ossature rythmique des phrases est moins identique. Le 3^{me} membre a le même rythme que le 1^{er} mais est séparé de celui-ci par le 2^{me} membre, qui est différent. — La cadence pourrait être meilleure.

L'ossature rythmique incluse dans un membre de phrase s'appelle motif.

Les motifs peuvent s'établir de 12 façons:

- 1) Deux ossatures (motifs) rythmiques;

a + b + a + b
 a + a + b + b
 a + b + b + a
 a + b + a + a
 a + a + a + b
 a + b + b + b

2) Trois ossatures (motifs) rythmiques;

a + b + c + a
 a + a + b + c
 a + b + c + b
 a + b + b + c
 a + b + c + c

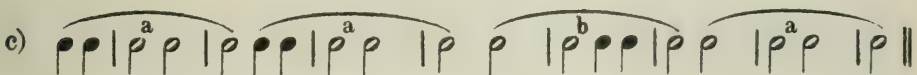
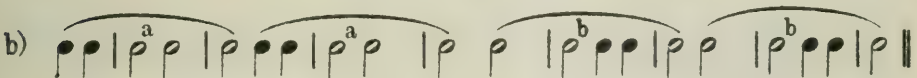
3) Quatre ossatures (motifs) rythmiques;

a + b + c + d.

Cette dernière structure est rarement satisfaisante, car elle se compose de trop d'ossatures différentes. Il y a lieu de remarquer à ce propos, que souvent un ou plusieurs des motifs b, c, d, n'est au fond que la **Variante** d'une ossature précédente, à laquelle on a ajouté ou retranché quelques notes ou modifié quelque détail.

Chaque rythme étant désigné par une lettre:

Spécimens:



N.B.

N.B. en e), la première noire du motif c est prise sur la valeur de la dernière note du motif b, laquelle se trouve de ce fait réduite à une noire.

Résumé

L'harmonisation de la gamme peut à présent s'effectuer non seulement comme soprano, mais encore comme voix interne et comme basse.

Ex. 200 a)

à la Basse

à l'Alto

$V \frac{3}{3} I \frac{5}{5} \frac{1}{3} IV \frac{1}{5} IV \frac{3}{3} I$ $I \frac{3}{3} IV \frac{1}{5} IV \frac{1}{3} V \frac{5}{5} I$

c) ou: d)

à l'Alto N.B. N.B.

$V \frac{3}{3} V \frac{5}{5} I \frac{1}{3} IV \frac{1}{5} IV \frac{5}{5} I$ $V I$ $I \hat{V} IV I \frac{1}{3} \frac{6}{4} V I$

* N.B. c: incorrect; c²: meilleur. Cadence.

d²) d³) d⁴) e)

au ténor N.B.*

$SOL I V I \frac{1}{3} \frac{1}{5} IV V I$

Cadence.

f¹) f²) f³)

N.B.

$I V IV \frac{1}{5} IV \frac{6}{4} V I$

Cadence

La liaison indique des marches de voix que l'on retrouve fréquemment dans toutes les compositions.

A Ex. 201.
DO Majeur

terminaisons (↓ temps fort)

V I V I V I V I V I V I V I
Fondamentales

B
la mineur

terminaisons (↓ temps fort)

V_R⁺ I_r V_R⁺ I_r IV_R I_r IV_R I_r IV_R I_r V_R⁺ I_r V_R⁺ I_r
Fondamentales.

Bien entendu, d'autres marches de Soprani sont réalisables.

A la fin du spécimen e), (p. 156) l'alto descend sous le ténor, c'est ce qu'on appelle un **croisement de voix**. Le croisement peut se faire pour éviter des incorrections, ou pour donner une allure plus nette à quelque voix. On évitera en tout cas les croisements entre ténor et basse.* Le croisement entre Soprano et alto est moins défectueux, mais ne doit se faire que très rarement, car il donne la prépondérance à l'alto, qui est une partie vocale beaucoup plus faible que le soprano.

En c), N.B., un accord de $\frac{V}{6}$ suit l'accord IV, ce que les classiques évitaient soigneusement, parce qu'ils estimaient intolérable la quarte (sol) prise sans préparation (voir 179-183). La suite c²) est donc plus correcte, malgré la marche directe du soprano, vers l'octave de la basse *sol*.

En d), N.B. l'accord final est privé de quinte, afin de permettre au soprano de monter du 7^{me} degré au 8^{me}. Une terminaison comme d²) n'en serait pas une, l'accord parfait seul donnant une conclusion stable. La terminaison d³) n'est pas impossible, quoique inusitée, le saut 7→3 au soprano étant anciennement prohibé. Enfin, la terminaison d⁴) est certes la meilleure, mais l'alto remonte à *mi* au lieu de descendre sur *ut*, ce qui interrompt la gamme.

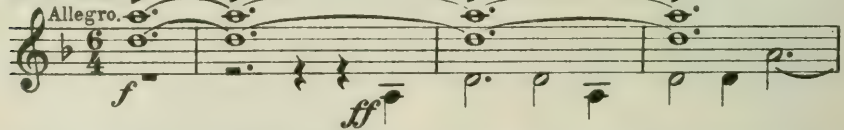
En f) se rencontre aussi, à N.B. un accord sans quinte. En terminant comme f²) ou f³), on pourrait éviter ce vide, d'ailleurs très admissible, car un accord fondamental privé de sa quinte sonne encore avec plénitude, à l'encontre de l'accord privé de tierce, dont la résonance est à la fois creuse et rude, un peu barbare, sonorité dont on peut parfois tirer profit.**

* On trouve parfois dans les œuvres chorales anciennes des parties de ténor descendant sous la basse. Cette incorrection se justifie par ceci, que la partie de basse (chorale) était toujours redoublée à l'octave grave par des basses instrumentales (orgue, contrebasse à cordes, etc.) Ce redoublement grave sauvait donc la défectuosité.

** L'impression de rudesse primitive des passages suivants est indéniablement saisissante:

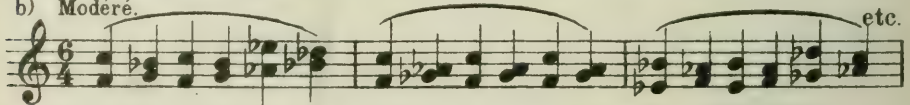
R. Wagner. Début de l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*. L'adjonction de la tierce (*fa*) ôterait à cet exorde tout son caractère farouche.

Ex. 202a)



Debussy. „Pelléas et Mélisande“, scène III. Ils découvrent, dans une grotte près de la mer, deux pauvres affamés, endormis.

b) Modéré.

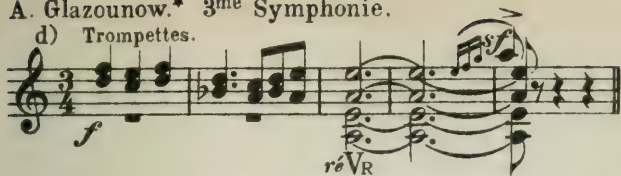


Suites harmoniques à deux parties, d'une extrême „maigre“ de son et évoquant bien l'aspect misérable des malheureux qui sommeillent. Complétées comme ci après



les mêmes harmonies ne donneraient pas cette impression de dénuement.

d) Trompettes.



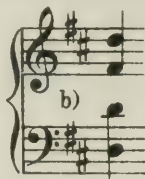
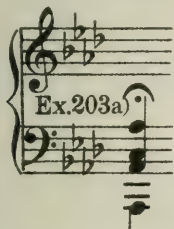
Sonnerie cuivrée, dure, éclatante, en tierces, se terminant sur la Dominante de ré mineur.

Les harmonies privées de 5^{te} ne sont pas rares; la plus fréquente est celle de I.

Beethoven, Op. 13. Sonate pathétique pour piano. Accord final de la 2^{me} partie.

Beethoven, Op. 28. Sonate pour piano. Accord final de la 1^{ère} partie.

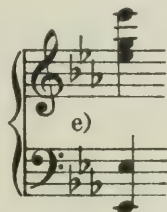
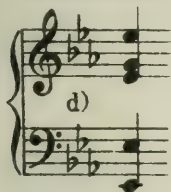
Beethoven, Op. 28. Sonate pour piano. Accord final de la 4^{me} partie.



Beethoven, Op. 31. N^o 3. Sonate pour piano. Accord final du 1^{er} mouvement.

Beethoven, Op. 31. N^o 3. Sonate pour piano. Dernier Accord.

Beethoven, Op. 49. N^o 2. Sonatine pour piano. Accord final.



Rimsky Korsakow. Vera Scheloga. Ouverture. Rappelons les 5^{tes} et 4^{tes} de cors ou trompettes:

Allegro.

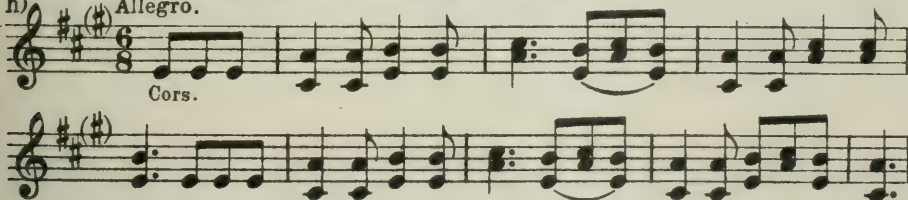
g) Cors.



Méhul. La chasse du jeune Henri. Ouverture. (La deuxième partie de cette Ouverture contient un autre motif de fanfare.)

h) Allegro.

Cors.



(Les fanfares de trompes de chasse sont le plus souvent à 2 parties et, par conséquent, constituées d'accords incomplets. Les agrégations se résument à des tierces, des sixtes, des quintes et parfois des quartes. (Voir encore la sonnerie à 4 Cors de chasse, de Gessler dans Guillaume Tell, de Rossini.)

On rencontre aussi des accords à fondamentale supprimée, ce qui leur donne un effet vague, comme „suspendu“.

* Compositeur russe né en 1865.

Tableau résumant les marches de basses pouvant servir de basse aux harmonies accompagnant le soprano, dans les mélodies en degrés conjoints (gamme).

A ce résumé des mouvements conjoints, on pourrait ajouter celui des mouvements dis-joints, en partant de tous les degrés: tierce, quarte, quinte, sixte et octave, en montant et en descendant. L'élève effectuera lui-même cette récapitulation. C'est un travail minutieux, qui exige quelque patience, mais qui est d'un incontestable profit.

D'autres modes d'emploi de la $\frac{6}{4}$ sur le 2^{me} degré $\frac{V}{5}$ et de celle sur le 5^{me} $\frac{I}{5}$ sont encore praticables.

Ex. 204a) b) c) d) e)

en UT I $\frac{V}{5}$ I I $\frac{V}{5}$ I I $\frac{V}{5}$ I I $\frac{V}{5}$ I I $\frac{V}{5}$ I

N.B. médiocre

f) g) h) Ex. 204bis) a) etc.

I $\frac{V}{5}$ I I $\frac{V}{5}$ I I $\frac{V}{5}$ I en SOL IV $\frac{I}{5}$ IV

N.B. médiocre

Ex. 204^{ter}) a) b) c) d)

en UT IV $\frac{I}{5}$ IV IV $\frac{I}{5}$ IV etc. etc.

en FA I $\frac{V}{5}$ I I $\frac{V}{5}$ I

e) f) g) h)

N.B. médiocre N.B. médiocre N.B. médiocre N.B. médiocre

Les cas c), d) exigent le redoublement de la quarte (*SOL*). Les cas e), f) sont de sonorité très pauvre à cause du vide résultant de l'octave *ré-ré*, entre soprano et basse. Une telle octave ne doit s'écrire qu'en passant, comme ceux des exemples 178a-e, 181a-e. Dans une partie interne, comme b), g), h) le défaut n'est pas apparent.

En tout cas, l'ensemble harmonique des exemples 204 est disgracieux et ne peut se tolérer vraiment qu'à la faveur d'une grande efflorescence contrapontique, comme cela a lieu dans le poème symphonique „Une vie de Héros“ de R. Strauss. (mesure 4. 5 du N^o 34 de la partition)

La $\frac{6}{4}$ de prolongation de la Cadence $\text{I} \frac{6}{4} \text{V I}$ ou $\text{IV} \frac{6}{4} \text{V I}$ ne doit pas absolument se résoudre directement sur un accord de dominante (V).

Cette résolution cadencée peut-être parfois esquivée:

Ex. 205.

a¹) a²)

b) c)

d) e) f)

C'est là une variété de cadence rompue.

(L'exemple c) sonne assez creux au quatrième accord $\frac{1}{3}$: disposition trop dispersée.)

Accord de 6^{te} sur le II^e degré

La $\frac{6}{4}$ isolée $\frac{V}{6}$ (sans quarte préparée) n'est pas admise parce que trop âpre:

Ex. 206 a) b) c) d)

A

etc.

IV $\frac{V}{6}$ IV $\frac{V}{6}$ IV $\frac{V}{6}$

Les classiques remplaçaient, dans ce cas, nous l'avons dit plus haut, la quarte par une tierce, transformant ainsi l'accord de $\frac{6}{4}$ en $\frac{6}{3}$:

Ex. 206 a) b) c) d)

B

etc.

Nous verrons plus tard qu'en réalité c'est là un accord de septième dominante sans fondamentale.* (*SOL-si-ré-fa*, le *sol* étant supprimé.) Mais comme la sixte sur le deuxième degré est d'un emploi courant dans la littérature musicale et que les classiques l'envisageaient comme une réelle consonance (comme renversement de l'accord de quinte diminuée sur le septième degré) nous en étudierons dès à présent l'emploi.

Déjà, dans les successions de sixtes parallèles (p. 120 pas.), l'accord de $\frac{6}{3}$ sur le 2^{me} degré était apparu, il passait alors entre les autres sixtes par analogie. Ici, il se présente tout autrement.

Ex. 207.

a) b) c) d¹) d²)

à 3 voix

:(médiocre
: relation
: octaviane
: retournant
: sur elle même)

* C'est pourquoi cet accord devrait s'indiquer en abrégé $\frac{7}{6}$, accord de septième de Dominante, avec prime (fondamentale) supprimée et quinte à la basse. Mais, provisoirement nous nous en tiendrons à l'indication $\frac{3}{6}$ en majeur $\frac{3}{6}$ en mineur.

e) f) g)

N.B.

h) i) j)

N.B. N.B.

k) l¹) l²)

N.B. N.B.

l³) m) n) o)

N.B.

$\text{IV}_3^R (la)$ $\text{I}_R la UT$

[204^{bis} (p. 160).

L'exemple c) est de sonorité médiocre; c'est une variante du cas. Ex. 204 et

Les cas g), h) contiennent des quintes parallèles entre soprano et alto; elles ont été pratiquées de tout temps, les œuvres de J. S. Bach en fourmillent. En l), l'accord de $\frac{6}{4}$ sur la Tonique IV_3^R , par I, V_3^R ou IV (aussi IV_3^R). La relation d'octave à N.B. (*mi* ou soprano, *mi* à la Basse) est faible de sonorité, surtout sur un temps fort, mais elle se pratique

C. 43939b

couramment comme dans cet exemple, c'est-à-dire en passant. Si la basse va à *sol*, (V) le *fa* passager est quasi de rigueur; c'est une note de passage qui ne compte pas dans l'harmonie. Les spécimens d), e), f), g) et h), peuvent se prendre à rebours, l), de même, mais l'accord de $\frac{6}{4}$ sur *UT* doit tomber sur un temps fort et se résoudre comme les habituelles $\frac{6}{4}$.

L'écriture de tous ces modèles ne change pas en mineur. L'exemple jf) contiendra, du 1^{er} au 2^{me} accord, une seconde augmentée, si le 1^{er} accord est $IV_{\bar{r}}$. En n), il y aura une septième diminuée.

L'on évitera absolument de faire suivre la sixte sur le 2^{me} degré par un accord de Dominante (V); ou de Tonique $\frac{6}{4}$ ($\frac{1}{5}$)

Ex. 208.

c'est une succession trop fade à laquelle seuls des artifices contrapontiques (figuration, notes de passage, appoggiatures) peuvent donner quelque saveur.

Ex. 209a) b)

J. S. Bach. (Choral.)

Voir encore Addenda p. 208.

Exercices

sur la $\frac{6}{3}$ du 2^{me} degré $\frac{3}{5}$.

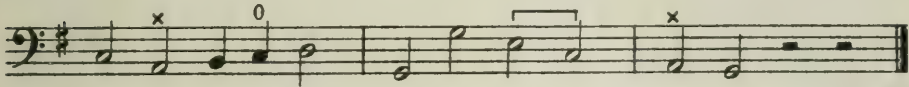
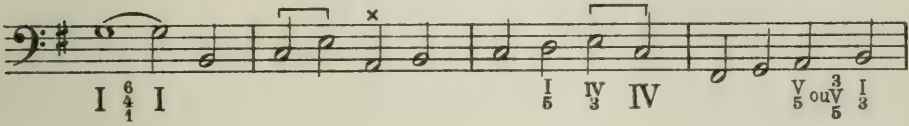
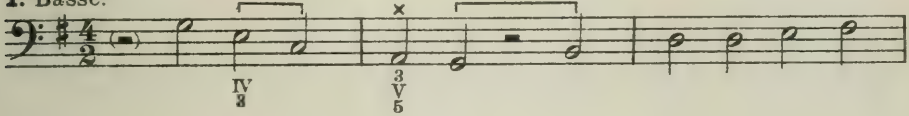
a) Transcrire les exemples donnés.

b) Les refaire en d'autres tons, Majeurs et mineurs.

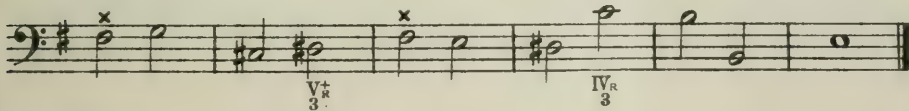
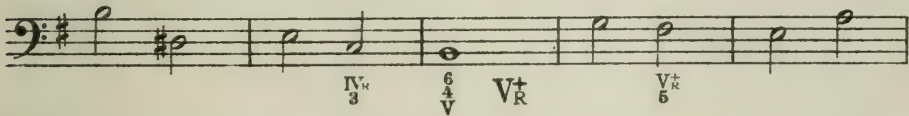
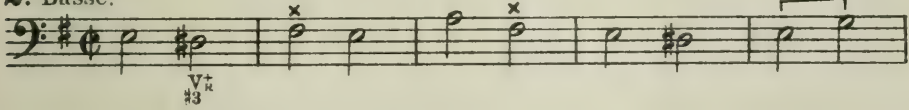
c) Réaliser les exercices ci-après; en transposer plusieurs.

La x indique qu'un accord de $\frac{6}{3}$ sur le 2^{me} degré est exigé. Le 0 désigne une note de passage.

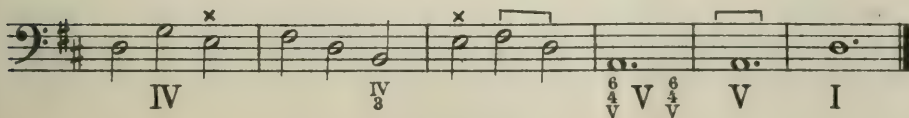
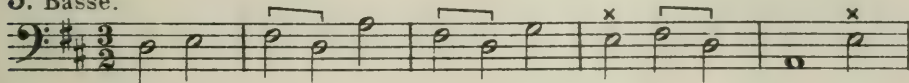
1. Basse.



2. Basse.



3. Basse.



4. Basse.

IV_R I_r/3 I_R IV₃ 6/4 V V_R IV_r/3 IV_R

6/4 V V_R IV_R

5. Soprano.

I V₅ I₃ IV IV IV₃ 6/4 I

6/4 V V I₃ IV₃ 3/5 V I₃ IV IV₃ IV₃ 6/4 V V

6. Soprano.

IV_R IV_r/3 I_r/5 IV_r+ 6/4 V_R V_R

IV_R V_r+ I₃ IV₃ 6/4 V V_R I₃ IV_R

I₃ V_r+ I_r/3

7. Soprano.

IV_R 6/4 V V_R I_R V_r+ I_r/3 IV_R I_R IV_R I_R

IV_R I_r/3 I V_r+ 3/5 V I ou I IV 6/4 V V_R I_R

La sixte du deuxième degré $\frac{3}{5}$ est très propre à la résolution sur la $\frac{6}{4}$ (suspensive) du 1^{er} degré; (celle-ci sur le temps fort),

Ex. 210a) b) c) d)

$\frac{3}{5}$ $\frac{6}{4}$ I $\frac{3}{5}$ $\frac{IV}{\frac{5}{6}}$ I $\frac{3}{5}$ $\frac{6}{4}$ I $\frac{3}{5}^+$ (modulation)

Le cas c) transposé au mode mineur donne une seconde augmentée (*Si* bécarre - *la* bémol, dans l'exemple précédent c); on peut l'esquiver comme en d), en reliant la note sensible au 6^{me} degré par le moyen d'un demi-ton passager. Au besoin, on peut même intercaler un demi-ton (*ré* bémol) entre le deuxième degré et le premier. Toutes ces altérations, il est vrai, transforment l'accord de sixte précitée, en un accord de IV_k ou IV_k amenant une Tonique: momentanément la Tonique d'*ut* mineur (I^-) devient une Dominante! (V en *FA* Majeur et V^+ en *FA* mineur.)

Cherchons maintenant à amener l'accord de sixte du deuxième degré par l'un des accords $IVIV$, VV .

Les flèches indiquent les mouvements caractéristiques qu'il importe de conserver dans la réalisation.

Ex. 211a)

Croisement des voix 2 et 3

mouvement des degrés
* 1 6 7- 7- 1

ut I VV $\frac{3}{5}$ I I VV $\frac{3}{5}$ I I IV_R $IVIV$ $\frac{3}{5}$ I

d) Du mineur au relatif. f)

la I_R IV_R $\frac{3}{5}$ I I_R V_R VV_R $\frac{3}{5}$ I

sans 5^{te}

Du Majeur

g) h) i) au relatif. j) à 3 voix

la UT N.B. [UT UT la UT la

IR IV_R V₅ I I V₅ IV₅ V₅ I I IV₅ V₅ IR I IV₃ V₅ IR

k) l) m)

UT la

I IV_R V₅ V₃ I IR IV_R V₅ IR I₃ I IV₃ V₅ IR

n) = a) o) p)

IR V_R V₅ IR IR IV_R IV_R V₅ IR I V_R V₅ IR

N.B. En g), l'accord de IV_R peut-être précédé de l'accord de $\frac{6}{3}$: ce passage est donc une modulation momentanée vers *sol mineur*; dont $la \frac{6}{3} = \frac{3}{6}$ serait le deuxième degré; l'accord suivant ($ré \frac{6}{3} = \frac{3}{6}$) amène le ton d'*UT*. Ce procédé permet de relier commodément deux accords en seconde, (ici: *la* et *sol*). On le retrouve dans l'exemple l). En k), l), m) et o), on pourrait intercaler un accord de sixte sur *si*, qui rend le soprano chromatique du 6^{me} degré au premier (*fa - fa dièse, sol - sol dièse, la*). Les suites k) et o) pourraient encore être enrichies d'un accord de IV_R entre I_R (ou I) et IV_R . — En f) et l), il a fallu croiser les voix pour éviter des octaves; en adoptant une position espacée, (sur 2 portées) cet inconvénient disparaît. La série d'accords l) est laborieuse, la réalisation m) vaut mieux. En p) il a fallu doubler la quinte de l'accord V_R pour esquisser un mouvement défectueux.

Si après avoir résolu l'accord de sixte du deuxième degré sur la $\frac{6}{4}$ de la tonique, on passe à l'accord de $\frac{V}{3}$, l'accord de $\frac{6}{4}$ sur tonique est alors passager (entre $\frac{3}{5}$ et $\frac{1}{3}$) et ne doit plus forcément être placé sur un temps fort.

Ex. 212.

a) b) 3 voix.

$\frac{3}{V_5}$ IV_5 V_3 V_3 IV_5 $\frac{3}{V_5}$

c) d) plus correct e)

IV $\frac{3}{V_5}$ IV_5 V_3 $\frac{3}{V_5}$ IV_5 V_3

f) g) 3 voix.

$\frac{3}{V_R^+}$ IV_R V_3^+ V_3^+ IV_R $\frac{3}{V_R^+}$ $\frac{3}{V_R^+}$ IV_R V_3^+ V_3^+ IV_R $\frac{3}{V_R^+}$

h) i) plus correct

$\frac{3}{V_R^+}$ IV_R V_3^+ V_3^+ IV_R V_3^+ IV_R $\frac{3}{V_5}$ IV_R V_3^+

ou $\frac{3}{V_R^+}$ IV_R V_3^+ ou $\frac{3}{V_R^+}$ IV_R V_3^+

j) 3 ou 4 voix. k)

mode ancien

ou

*) $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$

*) Ici deux $\frac{6}{4}$ se suivent; l'effet est néanmoins bon: il résulte du mouvement des voix extrêmes. Le triton la-b-ré peut être évité par une chute sur sol

C. 43939b

Accord de $\frac{6^+}{3}$ sur le sixième degré en Majeur $\frac{3}{5}V$ et en mode mineur mélodique, $\frac{3}{5}VV^{\#}$ (provenant de $\frac{VV}{5}$)

Accord de $\frac{6^+}{3}$ sur le premier degré en mode mineur mélodique, $\frac{3}{5}IV^{\#}$ (provenant de $\frac{IV^+}{5}$).

Le premier accord $\frac{3}{5}VV$ remplace l'accord de $\frac{6}{4}$ provenant de la $VV = \frac{VV}{5}$.

Ex. 213.

3 voix. 4 voix.

au lieu de: au lieu de:

$UT \frac{3}{5}VV \quad VV_5 \quad ut$

Ex. 214.

a) à 3 voix. (sans 5) ou: ou:

b) ou:

c) ou: ou:

d) 5tes admises. e) 5tes admises. f) g) 3 voix.

$I \quad \frac{3}{5}VV \quad V \quad \frac{3}{5}V \quad I \quad \frac{3}{5}VV \quad V \quad \frac{3}{5}V \quad I \quad \frac{3}{5}VV \quad V \quad \frac{3}{5}V \quad \frac{3}{5}V$

$I \quad \frac{1}{3} \quad \frac{3}{5}VV \quad V \quad I \quad \frac{1}{3} \quad \frac{3}{5}VV \quad V \quad I \quad \frac{3}{5}VV \quad \frac{I}{\frac{5}{6} \frac{4}{4} V} \quad V \quad I \quad \frac{3}{5}VV \quad \frac{I}{5} \quad \frac{VV}{3}$

$I \quad \frac{VV}{2} \quad I \quad \frac{3}{5}VV \quad I \quad \frac{3}{5}V \quad V \quad \frac{3}{5}VV \quad V \quad I \quad \frac{3}{5}VV \quad \frac{3}{5}V \quad I$

Résolution sur l'accord du II degré. k) de $VV_k^{\#}$ 1) de $VV_k^{\#}$ m-n)

Schéma

$V \frac{3}{5} \frac{3}{5} I ut I \frac{1}{3} \frac{3}{5} LA VV_R^+ V_R^+ IR ut I \frac{3}{5}$

*) croisement des parties.

N.B. $\frac{3}{5} IV_R^+ V_R^+ IR$

N. B. En mineur, l'accord de VV_R^+ peut également être remplacé par la sixte correspondante $\frac{3}{5} V^+$. Les modèles c à k auront, alors, [en mineur] une orthographe identique; on n'oubliera pas qu'il s'agit ici du mineur mélodique (6^+ et 7^+ (VI^+ et VII^+)). De plus, l'accord de IV_R^+ (*la, fa* dièse, *ré* en *la* mineur) peut être également remplacé par la sixte correspondante $\frac{3}{5} IV^+$ (*la, do, fa* dièse en *la* mineur). Comme cet accord (*la, do, fa* en *la* mineur) est identique d'aspect à celui de $\frac{3}{5} V^+$ en *UT*, la modulation du Majeur au mineur relatif et vice-versa en devient extrêmement aisée.

Résumé $\frac{3}{5} V^+ : \text{à} \frac{3}{5} IV_R^+$.

Ex. 215.

a) $IR \frac{3}{5} IV_R^+ \frac{3}{5} V_R^+ IR$

b) $V_R^+ \frac{3}{5} IV_R^+ \frac{3}{5} V_R^+ IR \frac{1}{3} R$

c) $IR IV_R \frac{3}{5} IV_R^+ \frac{3}{5} V_R^+ \frac{1}{3} R IR$

d) $IR VV_R^+ \frac{3}{5} IV_R^+ V_R^+$ ou: ou:

e) $V_R^+ \frac{3}{5} IV_R^+ V_R^+$

f) $V_R^+ \frac{3}{5} IV_R^+ V_R^+$

g) h) i)

3/5 V_R⁺ 3/5 IV_R⁺ V₃⁺ V₃⁺ 3/5 IV_R⁺ 3/5 V_R⁺ 3/5 V_R⁺ 3/5 IV_R⁺ V₃⁺ V₃⁺ 3/5 IV_R⁺ 3/5 V_R⁺

j) k)

UT I V₃ 3/5 VV₅ I₅ la 3/5 VV₅⁺ V₃⁺ IR V_R⁺ la 3/5 VV₅⁺ I₅ 3/5 IV₅⁺
 UT 3/5 VV₅ V₃ I

l) m)

UT la UT

L'élève cherchera lui-même d'autres dispositions et combinaisons: de $\overset{3}{VV}^+$ _{(la)5} à $\overset{3}{VV}^+$ _{(UT)5}, de $\overset{3}{VV}^+$ _{(UT)5} à $\overset{3}{VV}^+$ _{(la)5} etc.

Les deux accords $\overset{3}{VV}^+$ _{(la)5} et $\overset{3}{VV}^+$ _{(UT)5} s'amènent et se résolvent plus ou moins facilement sur les autres harmonies secondaires du ton majeur ou de son relatif.

Aux quelques spécimens qui suivent, l'élève pourra ajouter maint autre:

Ex. 216.

a) b¹) N.B. b²) N.B.

UT I IV₃ IV₅ 3/5 VV₅ V₃ I 3/5 VV₅ IV_{b3} 6/4 V V I 3/5 VV₅ IV_{b3} 6/4 V V

ou: (3^{me} voix)

NB. 6/4 sur le temps fort.

c) d) à 3 et 4 voix.

UT I IV_3 VV_5^3 V V_5^3 I $^{\#}$ ₃ la I $^{\#}$ ₃ V_5^3 V_5^3 IV_5^3 $\text{V}_5^{\#}$

e) f) g)

la IR IV_R IV_5^3 V_6^3 la IR IV_R IV_5^3 $\text{VV}_3^{\#}$ $\text{V}_R^{\#}$ IR la IR IV_5^3 IV_5^3 VV_5^3 $\text{V}_3^{\#}$ IR

h) 3 voix. i)

terminai-
son sur
l'unisson. etc.

UT I IV IV IV VV_5^3
la IV_5^3 V_5^3

j) 3 voix. 4 voix.

ou:

la IR IV_5^3 IV_R IV_R VV_5^3 $\text{V}_R^{\#}$

(Cadence vers la dominante;
fin de phrase intermédiaire)

La marche 6+→2
est justifiée par
la marche de basse
1→7+

Exercices.

a.) Recopier les exemples en les disposant sur 2 portées et dans la tessiture vocale.

b.) Les refaire en transposant en diverses tonalités.

c.) Après avoir réalisé les exercices ci-après, construire quelques phrases sur les modèles déjà donnés, en y introduisant des accords de sixte du deuxième degré. Ne pas négliger d'indiquer le mouvement ni d'user de nuances.

Récapituler! Exercices 1^o sur la sixte du 2^{me} degré $\frac{3}{5} V$, sa résolution sur la $\frac{6}{4} I$ et les diverses façons de l'amener; 2^o sur la sixte du 6^{me} degré en mineur mélodique $\frac{3}{5} V\bar{V}^{\#}$ et celle du 1^{er} degré $\frac{3}{5} I\bar{V}^{\#}$.

1. Basse.

UT $IV_R \frac{3}{5}$ IV_5 I $\frac{3}{5} V$ I V_3 $\frac{3}{5} V_5$ I_5 V

V_3 IV_3 $\frac{3}{5} V_5$ I_6 $\#VV_3$ $\frac{3}{5} V_5$ $\frac{3}{5} V_5$

2. Basse.

fa IV_3 I_5 VV_3^+ $VV_R^+VV_3^+$ I_3 I_R IV_R $\frac{3}{5} V_5$ V_3 I $\frac{3}{5} V_5$

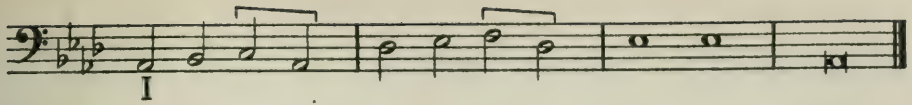
V_3 VV_3 V_R I_R VV_3 $\frac{3}{5} V_5$ V_3 I_R V_5 I_3 *fa* VV_3 $\frac{3}{5} V_5$ I_3

IV_R I_5 IV_R $\frac{3}{5} V_5$ I_3 IV_R I_5 V_R I_R

3. Basse.

LA^b $\frac{3}{5} V$ $\frac{3}{5} V$ $\frac{3}{5} V$ I_5

IV VV_3 V V $\frac{3}{5} V$ IV_3 I_5 VV_3 I_5 VV V_3



4. Soprano.

RE $\frac{3}{5}V^+$ V IV $\frac{3}{5}V^+$ V $\frac{3}{5}V^+$ $\frac{1}{5}$ V

SI $\frac{3}{5}IV^+$ $\frac{3}{5}V^+$ I_R I_R I_R I_R V^+ I_R $fa\sharp$ $\frac{3}{5}IV^+$

Posit: $\frac{5}{3}$ $\frac{4}{7^+}$ $\frac{4}{6}$

$\frac{3}{5}V^+$ I_R $\frac{3}{6}V^+$ IV^+ I_R I_R IV^+ si $\frac{3}{5}IV^+$ V^+ I_R $\frac{3}{5}IV^+$ VV^+

V^+ I_R V^+ I_R IV^+ IV^+ V^+ I_R I_R IV^+ IV^+

IV^+ V^+ RE IV $\frac{3}{5}V^+$ V IV

Cad. romp.

IV IV^+ si V^+ I_R IV^+ RE N.B.

V $\frac{4}{3}I$ $\frac{1}{5}$ IV $fa\sharp$ $\frac{3}{5}IV^+$ $\frac{3}{5}V^+$ RE I IV $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}I^+$ $\frac{1}{5}$ V I

Pour certains pédagogues, l'accord de sixte du 2^me degré serait le premier renversement de l'accord de quinte mineure * du 7^me degré; il n'en est rien, nous l'avons déjà vu. (page 132, NB)

* L'intervalle de trois tons reçoit, selon les écoles, des noms assez différents: quinte mineure, quinte diminuée, fausse quinte; la quarte qui en est le renversement: Quarte majeure, quarte augmentée (?), fausse quarte, triton (trois-tons). La première appellation semble plus logique.

Toutefois, l'accord de quinte mineure se rencontre dans des passages de ce genre, (genre instrumental surtout:)

Ex. 217.

Ex. 217 shows two staves of music with various chords and voicings labeled a) through k). The notation includes notes, stems, and accidentals. Below the staves are labels for each measure: a) UT, b) la IR, c) UT I, d) 3 voix. UT I, e) V I en SOL, f) la IR, g) V_R⁺ I en MI, h) 2 voix UT I, i) V I en SOL, j) la IR, k) la V_R I en MI.

Nous avons vu que la suite de quintes parallèles diatoniques, qui constitue la cadence élargie (Ex. 146 d-f) amène, par symétrie, un accord de quinte mineure sur le 2^{me} degré du mineur.

Ex. 218.

Ex. 218 shows a piano accompaniment with chords and voicings labeled UT V I IV, LA V_R⁺ I R, IV_R UT V I, and ou VV.

De même, le 2^{me} degré du majeur, par analogie, peut être transformé en accord de quinte mineure

Ex. 219.

Ex. 219 shows a piano accompaniment with chords and voicings labeled Accords à l'état fondamental. la UT, etc., * Renversements.

(le demi-ton chromatique 6 → 6⁻ (la - la^b) doit se trouver dans la même voix!)

Ce degré abaissé est un emprunt au mode opposé (ut mineur par rapport à UT Majeur), accord qui assombrit la couleur harmonique du ton. Majeur. On ne doit pas redoubler ce degré chromatique.

L'abaissement du 6^{me} degré ne doit forcément pas se faire immédiatement:

Ex. 220a)

et l'on peut effectuer le mouvement inverse: 6^{me} baissé montant au 6^{me} naturel (mouvement chromatique).

	1	2	2	2	5	6-	6+	2	1	2	2	2
Schémas:	5	6-	6+	2	5	4	4	5	5	6-	6+	7
	3	4	4	5	3	2	2	2	3	2	2	→ 5
Basse	{ 1	4	4	7	{ 1	4	4	7	{ 1	4	4	5
	I	IV	—	V ₃	I	IV	—	V ₃	I	IV	—	V

Précédé ou suivi d'un accord de IV ou IV-:

N. B. Le spécimen h¹ n'est pas absolument licite à cause de l'aboutissement à la quarte non préparée; h² esquive cette âpreté par les marches successives des parties.

Précédé ou suivi d'une des agrégations étudiées précédemment:

Ex. 221a)

b) *N. B.*
 c) *N. B.*
 d)
 e)

$UT \begin{matrix} V \\ la \end{matrix} \begin{matrix} V \\ IV^+ \end{matrix}$ $la \begin{matrix} V \\ R \end{matrix}^+ UT$ $V \begin{matrix} V \\ R \end{matrix}^+ UT \quad la \begin{matrix} IV \\ IV \end{matrix} R UT$ $UT \quad \begin{matrix} V \\ la \end{matrix} \begin{matrix} V \\ IV^+ \end{matrix}$

f) *N. B.*
 g) *N. B.*

$UT \quad la \begin{matrix} V \\ R \end{matrix}^+ UT \quad UT \quad la \begin{matrix} V \\ V \end{matrix}^+ R$

NB En c) et g) la seconde augmentée est inévitable, à moins d'intercaler une note passagère.

En b), le *sol* dièse se change en la bémol (enharmonie ou équisonance), en f), c'est l'inverse qui a lieu.

Exercices

sur l'accord de quinte mineure du 2^{me} degré en Majeur. a) Recopier les exemples donnés; b) les refaire en d'autres tons; c) réaliser les exercices ci-après; d) Improviser quelques phrases contenant l'accord étudié; e) ne pas oublier de récapituler au moins une partie des matières précédemment étudiées!

Remarque: La liaison encercle les cadences amplifiées, (progressions).

1. Basse.

$\frac{3}{5} \begin{matrix} V \\ V \end{matrix}$

2.

mi *SOL*

$mi \begin{matrix} V \\ R \end{matrix}^+ \quad IV_R \quad \begin{matrix} I \\ 5 \end{matrix} \begin{matrix} V \\ R \end{matrix}^+ I \quad \begin{matrix} IV \\ 3 \end{matrix} \begin{matrix} IV \\ 3 \end{matrix} \begin{matrix} V \\ R \end{matrix}^+ \quad SOL$

Bass clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Chords: $\frac{V}{3}$, *mi* V_R^+ , I_R^3 , IV_R , I_R^5 , IV_R^3 , I_R^5 , V_R^+ , I_R .

3. Soprano. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. Chords: I , IV^3_8 , IV^5_5 , I^5_5 , V , I , I_R .

Treble clef, key signature of one sharp (F#). Chords: V_R , I_R , I^5_5 , V_R^+ , I^3_3 , IV_R , REV , IV_R .

Treble clef, key signature of one sharp (F#). Chords: $\frac{V}{3}$, IV , V , V , I^5_5 .

Treble clef, key signature of one sharp (F#). Chords: IV , IV^5_5 , I^5_5 , V , I^3_3 , IV , I .

Treble clef, key signature of one sharp (F#). Chords: I_R , IV^3_3 , I^5_5 , IV , $\frac{V}{3}$, I , IV^5_5 , V , I , IV^5_5 , I .

4. Treble clef, key signature of two flats (Bb), 3/4 time signature. Chords: *M**b*** $\frac{V}{3}$, I , IV , $\frac{3}{5}$, I^3_3 , IV , $\frac{V}{3}$, *sol* I_R .

Treble clef, key signature of two flats (Bb). Chords: V_R^+ , I_R , $VV_R^+V_R^+$, $\frac{V_R^+}{3}$, $\frac{V_R^+}{3}$ *ut*.

Treble clef, key signature of two flats (Bb). Chords: I^3_3 , *sol* IV^3_R , I^5_5 , *S**b*** $\frac{3}{5}$, I^3_3 , IV , *ut*, V_R^+ .

Treble clef, key signature of two flats (Bb). Chords: I_R , IV^3_R , V^3_R , *M**b*** IV , V , I^3_3 , IV^3_3 , IV^5_5 , I^5_5 , V , I .

La $\frac{6}{4}$ après l'accord du 2^{me} degré (état fondamental II ou 1^{er} renversement $\frac{II}{3}$) dans la cadence parfaite:

Majeur: Basse $\left\{ \begin{array}{l} 2-5-5-(1) \\ II \frac{6}{4} V (I) \end{array} \right.$ ou $\left\{ \begin{array}{l} 4-5-5-(1) \\ II \frac{6}{3} \frac{6}{4} V (I) \end{array} \right.$

mineur: Basse $\left\{ \begin{array}{l} 2-5-5-(1) \\ II \frac{6}{4} V_R (I_R) \end{array} \right.$ ou $\left\{ \begin{array}{l} 4-5-5-(1) \\ II \frac{6}{3} \frac{6}{4} V_R (I_R) \end{array} \right.$

amène facilement des incorrections, et il convient d'en examiner en détail les positions possibles. ($\frac{6}{4}$ sur le temps fort!)

Dispositions serrées:

Ex. 222.

a) b) c) d) e) gauche

II $\frac{6}{4}$ V I II $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$ V II $\frac{6}{4}$ V II $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$ V II $\frac{6}{4}$ V

N. B.

e)2) gauche f) g) h)

II $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$ V II $\frac{6}{4}$ V II $\frac{6}{4}$ V II $\frac{1}{3}$ II $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$ V

très usité

Dispositions

i) j) larges. k) l) gauche

II $\frac{3}{5}$ $\frac{1}{3}$ II $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$ V II $\frac{6}{4}$ V II $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$ V II $\frac{6}{4}$ V

N. B.

(de même en mineur)

l)2) gauche m)1) gauche m)2) gauche n) o)

II $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$ V II $\frac{6}{4}$ V II $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$ V

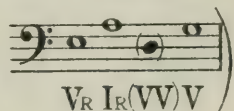
N. B.

Voir Beethoven, Sonate piano Op. 14 N°1. Mes. 144 et 53

(de même en mineur)

Les dispositions e, l et m sont à rejeter, comme amenant des quintes de mauvais effet. Nous verrons plus loin, au paragraphe traitant de retards (prolongations) comment J. S. Bach esquivaient ces quintes. En h et i, la relation d'octave (basse doublée dans l'accord de sixte $\frac{I}{3}$ est passagère, donc assez bonne. Faire attention, en i, au croisement de voix.

Dans la cadence étendue $V_R I_R V (VV) I$, (en *UT*, chaque accord se „majorise“ facilement:



Ex. 223^A

$VV \quad V \quad I$

$II \quad V \quad I$
 ou VV

II
 $\frac{3}{VV}$
 ou 3^+

Chacun d'eux sera alors la dominante du voisin de droite: En *UT*: *mi*-dominante (V) de *la*; *la* = dominante (V) de *ré*; *ré* = dominante (V) de *sol*; ce dernier (*sol*) = dominante (V) d'*UT*.

Naturellement, il est facultatif d'alterner les accords Majeurs et mineurs (a) - b), ou, encore, d'effectuer l'altération après coup (c)

Ex. 223^B

N. B.

VVV

Même, entre VV et V, l'accord de dominante avec tierce baissée (V⁻) est praticable par symétrie.

VV V⁻ V⁺ I

Exercices sur la cadence amplifiée. (Dominantes successives.)

a) Récrire les exemples; b) transposer; c) improvisations.

Les liaisons encerclent les périodes progressives (cadences amplifiées) Le , indique un changement de position.

1.

6 4 V V V_R V_R⁺ I_R I_R⁺ IV_R IV_R⁺ V I 6 4 I

IV₃ IV₃⁻ I₅ IV⁻ 3 V₅ V₃^R V₃^{R+}

I_R IV₃^R IV₃^{R+} V-V₃⁺ I₃ I₃^R I₃^{R+} IV_R IV_R⁺ V₃ I

IV_R V 6 4 V V V_R I₃^R I₃^{R+} IV_R IV_R⁺

V₃ V₃⁺ I⁻ I⁺ V₅ I₃ IV V I₃

Sopr.

IV 3 V₅ 6 4 I b6 4 I I 6 4 I I

2.

mi IV_R SOL V V_R I₃^R I₃^{R+}

IV_R V⁻₃ V⁺₃ IV₃ I₃ VV si IV_R

V_R⁺ V₅⁺ I₃ I IV_R⁺ V_R⁺ $\frac{3}{3}$ IV₃⁺ $\frac{3}{3}$ V₃⁺ $\frac{3}{5}$ VV₅⁺
ou 5

V₃⁺ mi V_R⁺ I₃⁺ I₃⁺ IV_R SOL V₃ I . V₃⁺ V₃⁺ I_R

IV₃⁺ IV₃⁺ V I₃ I₃⁺ IV $\frac{3}{5}$ $\frac{6}{4}$ I IV mi IV₃⁺ I₅

IV_R $\frac{3}{5}$ V₅⁺ I₃⁺ IV_R I₅ V₃⁺ I_R VV₅⁺ IV₃⁺ $\frac{6}{4}$ V_R⁺ I_R

3. LA I_R IV_R V I₃ I_R IV₃⁺ V I₃ I_R IV_R V IV₃⁺

fa# V_R⁺ I_R IV₃⁺ IV₃⁺ LA V- V₃⁺ I₃⁺ SOL V- V₃⁺ I₃⁺ fa# IV_R⁺ V₃⁺

I_R I_R LA IV IV₃⁺ V I₃ IV I $\frac{3}{3}$ I₃ IV . $\frac{3}{5}$ sup. I₃ IV₃⁺ VV₃⁺

Rythme élargi.
V I I₃ IV $\frac{6}{4}$ V I

4.

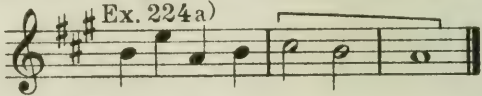
$fa\sharp$ V_R^+ IV_R I_R V_R^+ IV_R^+ II_R V_R^+ I_R VV_R^+
 LA VV V I IV ou IV^+

V_R I_R IV_R I_R V_R I_R I
 ou V_R ou VV_R SOL I

si II V_R I_R IV_R RE V I V I I IV IV_R V I IV
 ou II

$fa\sharp$ V_R^+ Alto. I_R IV_R IV_R^+ IV_R IV_R^+
 LA V⁻ V_R I⁻ I⁺

IV IV $\frac{6}{4}$ VV^+ IV_R $fa\sharp$ V_R^+ IV IV IV_R V_R^+ I_R
 [Cadence rompue]
 RE.....| $fa\sharp$

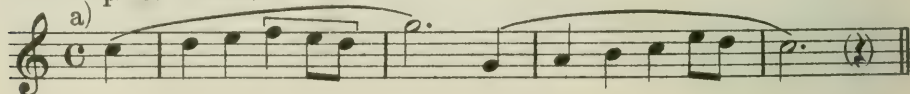
L'exercice N° 3 présente une particularité rythmique que désormais l'on rencontrera souvent. C'est un élargissement du rythme, à l'endroit de la cadence; (conclusion,)  au lieu de

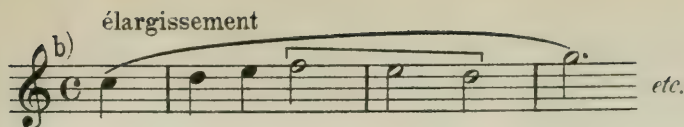
b) 

Les 3 dernières notes (accords de $\frac{6}{4}$ V I) ont doublé de valeur, (blanches en place de noires). En somme, c'est là un allargando écrit à sa valeur réelle.

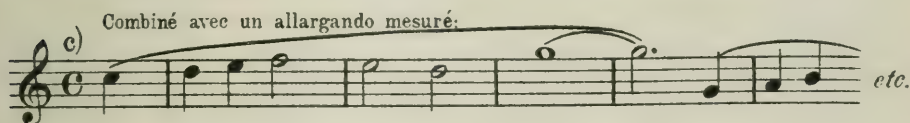
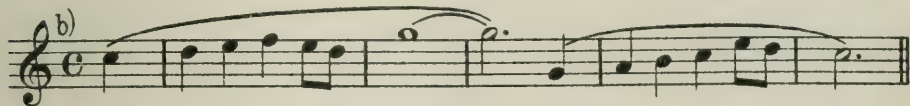
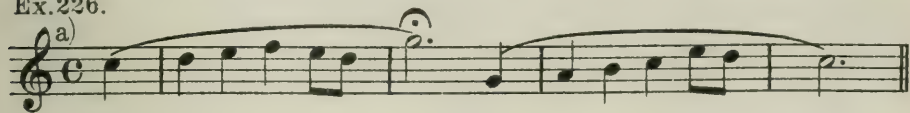
De tels élargissements ont lieu, parfois, dans le courant d'une phrase, mais presque toujours aux repos, ou à la mesure précédant le repos:

Ex 225. phrase normale

a) 



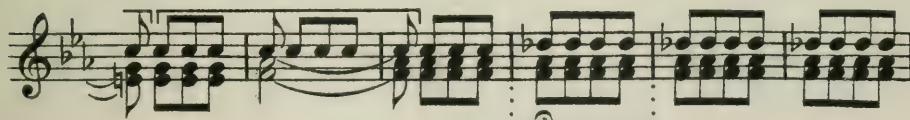
De même un arrêt, ou point d'orgue, pourrait se mesurer exactement:
Ex. 226.



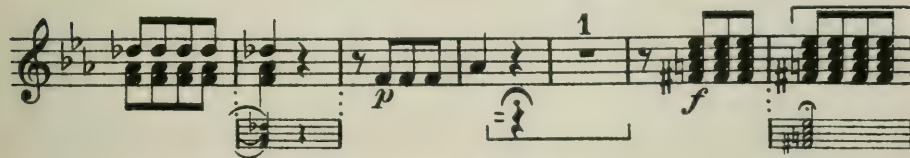
La symétrie des phrases se trouve par là quelque peu dérangée, au moins graphiquement.

Beethoven. 5^{me} symphonie.

Allegro molto.



équivalent à



Ornementation mélodique des accords.

L'appogiature (voir Ex. 185) de la quinte ou de la prime de l'accord parfait rend celui-ci méconnaissable.

Ex. 227.

Appogiature supérieure de la quinte.

Appogiature inférieure de la prime.

Ex. 227bis

*) Glazounow, Raymonda „Ballet“

N. B.

En effet, l'accord de Tonique (I) ex. a, — appogiature supérieure de la quinte — prend l'aspect d'un accord de *la* $I_{\frac{1}{3}}$; l'accord de Sousdominante (IV), ex. b, prend l'aspect d'un accord de *ré* $IV_{\frac{1}{3}}$; l'accord de Dominante (V), ex. c, prend l'aspect d'un accord de *mi* I ou $V_{\frac{1}{3}}$; l'accord de Tonique du relatif (I_R), ex. d, prend l'aspect d'un accord de *fa* $IV_{\frac{1}{3}}$; l'accord de Dominante du relatif ($V_{\frac{1}{3}}^+$), ex. e, prend l'aspect d'un accord de *do* avec quinte augmentée ($II_{\frac{1}{3}}^{5+}$), et ainsi de suite.

Appogiature inférieure de la prime: l'accord de Tonique $I_{\frac{1}{3}}$, ex. a, prend l'aspect d'un accord de *mi* $V_{\frac{1}{3}}$; l'accord de Sousdominante $IV_{\frac{1}{3}}$, ex. b, prend

*) Glazounow. Compositeur russe né en 1865.

d) *LA mineur.* N. B.

e) *UT Majeur.* N. B.

f)

Dans l'exemple 229 b, à la 5^{me} mesure, N. B., les deux quintes consécutives sont „sauvées“ par l'appogiature.

En d, l'appogiature prend à volonté le bécarre ou le bémol.

En e, les deux quintes parallèles *sol, fa # - do, si*, (entre soprano et basse), sont admissibles, puisque le *fa #* n'est que l'ornement du *sol*. (Si l'on écrivait l'appogiature classique, comme en f, personne n'y trouverait à redire.) Toutefois, il est logique que le *sol* suive ce *fa #*, qui se trouve ainsi.... justifié.

Exercices.

- Recopier les exemples;
- les refaire en d'autres tons;
- réaliser les exercices ci-après;
- improviser, en veillant à ce que la mélodie ait une allure suffisamment expressive.

Les appoggiatures résolues seront de deux noires sur une blanche, ou de deux blanches sur une ronde, ou de deux croches sur une noire. En ⁶/₈ une noire et une croche par noire pointée.

1. Soprano.

V I_3 V_3 I IV V I_3 I IV_3 IV I

2.

I_R V_R^+ I_R^+ V_R^+ I_R IV_R^+ V_R^+

I_R I_R V_3^+ I_R^+ IV_R IV_R^+ I_R VV_3 V_R^+ I_R I_R

V_R^+ I_R^+ V_R^+ I_R IV_R IV_R V_R^+ I_R I_R I_R I_R I_R

3. Basse.

Figured bass notation for exercise 3:

System 1: $5 \ 3 \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{1} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ 3 \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{1} \ \overset{\curvearrowright}{5}$

System 2: $\overset{\curvearrowright}{1} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{1} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{1} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{1} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{1} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{1} \ \overset{\curvearrowright}{5} \ \overset{\curvearrowright}{5}$

Notes pour l'exercice N° 3.

- N. B.¹ Le chiffrage du temps levé indique le mouvement (montant ici) du soprano.
- N. B.² Le Soprano monte d'une quinte (sur *sol*).
- N. B.³ Le Soprano descend d'une octave (*fa*) et remonte d'une sixte (*ré*).
- N. B.⁴ Le Soprano monte d'une quinte (*la b*).
- N. B.⁵ Le Soprano descend d'une quarte (*ré b*).
- N. B.⁶ Le Soprano monte d'une quarte (*sol*).
- N. B.⁷ Le Soprano descend d'une sixte (*la*).
- N. B.⁸ Le Soprano descend d'une septième (*ré*).
- N. B.⁹ Le Soprano monte d'une sixte (*ut*).
- N. B.¹⁰ Le Soprano descend d'une sixte (*ré*).

Sixte Napolitaine.

L'accord mineur du IV (en Majeur comme en mineur) amène par l'apogiature un accord de sixte contenant au besoin un deuxième degré baissé. (219-220 en mineur ou en Majeur.)

Ex. 230. a) en mineur.

Figured bass notation for Ex. 230:

a) $\overset{\curvearrowright}{5} \ ut \ IV_R$

b) degrés 2 $\overset{\flat}{2} \ IV_R \ \overset{\curvearrowright}{1} \ \overset{\flat}{5}$

c) $\overset{\curvearrowright}{5} \ IV_R \ \overset{6}{4} \ V_R^+$

d) $\overset{\curvearrowright}{5} \ IV_R \ V_R^+$

*) Le qualificatif de „napolitaine” est d'origine obscure. La grande école napolitaine (dont Alex. Scarlatti fut l'un des protagonistes (1659-1725) témoigna peut-être d'une certaine prédilection pour l'accord de sixte napolitaine, mais celui-ci était antérieurement connu.

a) en Majeur. b) c) d)

UT IV⁻ IV⁻ IV⁻ $\frac{6}{4}$ V IV⁻ V

Le ré bémol est ici une note ornementale chromatique qui donne à l'accord de IV⁻ un aspect de 1^{er} renversement de l'accord de ré bémol: I₃ en RE bémol, ou V₃ en SOL bémol, ou IV₃ en LA bémol, avec lequel on le confond souvent. L'accoutumance en a fait un accord qui, chez les classiques, en a permis l'attaque directe en mineur — plus tard en Majeur, — et la résolution sur la $\frac{6}{4}$ de la Dominante $\frac{6}{4}$ V₄ (celle-ci au temps fort, ex. c) ou, directement, sur la Dominante même V₄, ex. d.

C'est la sixte Napolitaine que l'on pourrait extensivement, encore placer sur l'accord de IVIV (a), sur le I- précédant la VV (b), et du reste sur tout accord précédant la cadence amplifiée (d).

Ex. 232a)

UT Majeur. la mineur.

IVIV⁻ V IV I⁻ VV V IR VV⁺R V⁺R

d)

IR VV⁺R IV⁺R V⁺R IVIV⁺R IR IVIV⁻ VV IV⁻ V I

L'emploi direct (sans préparation) de l'accord de sixte napolitaine est subordonné aux conditions suivantes:

Comme c'est en somme un accord de IV⁻ modifié (IV⁻ avec quinte substituée), la fondamentale est la prime de la IV⁻, (fa en UT, ré en la), et c'est cette fonction qui doit être doublée, et non pas la sixte comme

on pourrait le croire, en se basant faussement sur la règle qui enjoint de ne pas doubler la basse dans l'accord de sixte. (p.109.)

Toutefois, quand l'accord précédant l'agrégation de sixte napolitaine contient l'une des fonctions de celle-ci, le redoublement de la sixte (*ré* bémol en *UT*; *si* bémol en *la*) s'effectue sans inconvénient: (Voir plus loin, progressions modulantes en quintes ascendantes.)

Ex. 233.

$ut\ IV_R\ \overset{\rightarrow(5)}{IV_R}\ V_R^{\dagger}$
 $IV\ \overset{\rightarrow(5)}{IV}\ V$

Quant au soprano, il sera toujours la sixte même, (*ré* bémol en *UT*, *si* bémol en *la*) et sa résolution directe sera sur la tierce de l'accord de Dominante (V) et non pas sur la quinte, — toujours parce que cette sixte, (*ré* bémol en *UT*; *si* bémol en *la*) n'est que le remplacement de la quinte (*ut* en *UT*, *la* en *la*) et doit se résoudre comme si elle était vraiment cette dernière.

Exercices.

a) Recopier les exemples donnés; b) les refaire dans tous les tons Majeurs et mineurs, depuis 7 bémols jusque 7 dièses; c) après avoir réalisé les exercices ci-après, écrire quelques phrases improvisées (ne pas négliger les nuances).

La + indique l'accord de sixte napolitaine.

1. Basse. Sopr. degrés.

$IV_R\ V\ V_R^{\dagger}\ V_R^{\dagger}$

2. Basse. + Sopr. 1. 7

$IV_3\ IV_3\ I$

$IV\ IV\ V\ V\ IV_3\ IV_3\ IV-V\ I$

3. Soprano.

4. Soprano.

**Déplacement de la quinte mineure
(ou quarte Majeure)
dans la progression en quintes diatoniques.**

Nous avons vu (ex.146-218) que dans une progression en quintes, l'accord de quinte mineure se place par symétrie, sur le 2^{me} degré.

Ex. 234.

Il est aisé de le déplacer soit à gauche soit à droite, ce qui produit des nouvelles directions dans la tonalité (modulations passagères):

L'accord de quinte mineure du II: degré.

Position fondamentale. II⁵⁻
 Ex. 235.

1^{er} Renversement de l'accord de quinte mineure du II: degré II⁵⁻
 1^{er} Renversement $\frac{6}{3}$ de l'accord fondamental précédant l'accord de quinte mineure du II: degré II⁵⁻

Vers *mi* (I_R, Tonique momentanée) ou *MI* (V de *LA* ou *VV* de *RE*).

Diagram illustrating the first example (a¹) and its first inversion (a²) and second inversion (a³). The notation shows the fundamental position of the minor second-degree fifth chord (II⁵⁻) and its first (V I $\frac{3}{8}$) and second (V I $\frac{5-}{3}$) inversions. The notes are written on a grand staff with treble and bass clefs.

Vers *si* (I_R, Tonique momentanée) ou *SI* (V de *mi* ou *VV* de *la*).

Diagram illustrating the second example (b¹) and its first (b²) and second (b³) inversions. The notation shows the fundamental position of the minor second-degree fifth chord (II⁵⁻) and its first (V I $\frac{3}{8}$) and second (V I $\frac{5-}{3}$) inversions. The notes are written on a grand staff with treble and bass clefs.

Vers *ré* (I_R, Tonique momentanée) ou *RE* (V de *SOL* ou *VV* d'*UT*).

Diagram illustrating the third example (c¹) and its first (c²) and second (c³) inversions. The notation shows the fundamental position of the minor second-degree fifth chord (II⁵⁻) and its first (V I_R $\frac{3}{8}$ or VV+V I) and second (V I $\frac{5-}{3}$) inversions. The notes are written on a grand staff with treble and bass clefs.

Vers sol (I_R, Tonique momentanée) ou SOL (V d'UT ou VV de FA).

Musical notation for 'Vers sol' (I_R, Tonique momentanée) or SOL (V d'UT ou VV de FA). The notation includes a treble and bass staff with notes, rests, and dynamic markings (d¹, d², d³, etc.). Chord symbols include V 3 II and 5 II 3.

Vers ut (I_R, Tonique momentanée) ou UT (V de FA)

Musical notation for 'Vers ut' (I_R, Tonique momentanée) or UT (V de FA). The notation includes a treble and bass staff with notes, rests, and dynamic markings (e¹, e², etc.). Chord symbols include V 3 II and 5 II 3.

Vers fa (I_R, Tonique momentanée) ou FA (IV- d'UT ou IV+ d'UT).

Musical notation for 'Vers fa' (I_R, Tonique momentanée) or FA (IV- d'UT ou IV+ d'UT). The notation includes a treble and bass staff with notes, rests, and dynamic markings (f¹, f², f³, etc.). Chord symbols include V 3 II and 5 II 3.

Vers sib (I_R, Tonique momentanée) IV-IV+ d'UT ou SIb (IVIV+ d'UT et IV de FA).

Musical notation for 'Vers sib' (I_R, Tonique momentanée) IV-IV+ d'UT ou SIb (IVIV+ d'UT et IV de FA). The notation includes a treble and bass staff with notes, rests, and dynamic markings (g¹, g², g³, etc.). Chord symbols include V 3 II and 5 II 3.

Exercices.

a) Il est certes fastidieux de recopier et transposer les progressions 234 à 236 mais non sans utilité,— au contraire! C'est une excellente gymnastique. La réalisation des exercices en deviendra des plus aisée.

b) Ecrire des improvisations sur le même sujet, en diverses tonalités et mesures. Les progressions ne seront pas longues, trois à quatre accords suffiront. Il a été dit plus haut que les compositeurs pré-beethoviens usaient beaucoup de la progression; toutefois, une règle de rhétorique musicale (souvent enfreinte!) enjoignait de ne pas dépasser trois énoncés d'un même motif de progression; J. S. Bach a généralement observé cette restriction, encore que les progressions forment l'essentiel de la plupart de ses „développements.“

Chaque liaison encercle une progression selon la liste d'accords donnée.

1. Basse. 1^{ère} Phrase. (1) membre

I MI VV

2^{me} Phr. (1)

(Stb) RE IV V+ I fa# VV+R ut#

(2)

V_R 3 V_R I_R 3 re 3+ la IV_R IV_R 3 I- ut IV V I

2. 1^{ère} Phrase. membre 1

V_R 3 I_R V_R+ V_R = si I_R

2^{me} Phr. (1)

IV_R 3 I_R+ IV_R mi IV 3 V_R+ I_R si

3^{me} Phr. (1)

V_R+ I_R fa# V_R+ I_R V_R+ I_R V I+ si I la 3

(2)

V_R+ I_R V I+ si I la 3

4^{me} Phr.

(2) (1)

IR V⁻₅ I₃R SOL IV⁻ I₅ IV⁻₃ IV⁻₅ V I I₆ I₆ I I

3. 1^{ère} Phrase.

(1) (2) (1)

fa# V_R⁺ $\frac{6}{4}$ V_R⁺ LA I V $\frac{6}{4}$ V RE I si V_R⁺ IR $\frac{6}{4}$ IR mi V_R⁺

(2) (1)

V₅R⁺ SOL I₃ IV₃ IV⁻₃₋ IV₅ V

3^{me} Phr.

si IV V I₃ IV MI VV V₃ I IV₃ IV I IV I₃ VV V I₃ I V I ut# IV⁵ V I₃

I₃R IR V_R⁺ V_R⁻

4. Soprano. 1^{ère} Phrase.

$\frac{6}{4}$ V fa# IV_R⁵ V_R⁺ IR V_R⁺ IR MI V

2^{me} Phr.

$\frac{3}{5}$ V I₃ IV₃⁵ V I ut# $\frac{6}{4}$ V

3^{me} Phr.

IR IV_R IR LA I₃ fa#₃ V_R⁺ IR IV_R $\frac{6}{4}$ V V_R⁺ MI I

(2)

IV $\frac{3}{5}$ V I₃ IV V IV⁵ V I

5.

1^{er} Phrase. (1) (2) 2^{me} Phr. (1)

ré VR IR $\frac{3}{5} IV_R^+$ $\frac{3}{5} V_R^+$ IR $\frac{6}{4} V$ V_R^+ V_R IR $\cdot V_R$ IR $\frac{6}{4} V_R^+$ V_R^+ la V_R^+

$IV_R V_R^+$

IR IV_R $UT V$ I $SOL \frac{3}{5}$ I $\frac{3}{3}$ $FA V$ I ré $\overset{(5)}{IV} \frac{3}{5}$ IR V_R^+ V_R^+
ou 3

IR V_R^+ IR

4^{me} Phr. (1) (2) N.B!¹

$Mi^b V$ I I $\frac{3}{3}$ ut $\overset{(5)}{IV} V$ I ré $\overset{(5)}{IV}_R V_R^+$ V_R^+

(1) 5^{me} Phr. (2)

IR $\cdot I_R$ $\frac{IV_R}{3}$ $FA V$ $\cdot V$ I $\frac{3}{3}$ ré $\overset{(5)}{IV}_R V_R^+$ V_R^+ I $\frac{3}{3}$

(1) 6^{me} Phr. (2) 7^{me} Phr. (1)

IV_R $FA \frac{V}{3}$ I IV ré $IV \cdot V$ I $\frac{3}{3}$ Cadence

(2) 6^{me} Phr. (2) 7^{me} Phr. (2)

N.B.² N.B.³ Cadence

N.B.¹ Cette progression est évidemment d'une longueur exagérée, elle eût dû s'arrêter à la 5^{me} phrase 2^{me} membre.

N.B.² La mesure finale suspensive peut valoir quatre mesures: ainsi le 7^{me} membre (2.) aurait ses proportions justes. Mais en réalité, la cadence est élargie; elle n'est au fond qu'un rallentando mesuré de la réelle version.

N.B.³ Mais là, il n'y a de la 7^{me} phrase que la première mesure, (conclusive de ce qui précède;); ce ré final vaut donc logiquement huit mesures!

Les liaisons indiquent les progressions selon les modèles 236 a, d¹, g³ (déplacement de la VV).

6. Basse. 1^{er} Phrase. (1) (2) 2^{me} Phr. (1)

SOL V I $\frac{3}{3}$ la V_R^+ V_R^+ I $\frac{3}{3}$ $\overset{5}{IV}_R V$ $\frac{6}{4} mi V$ V_R^+ I $\frac{3}{3}$ IR

Conclusion additionnelle.

Elle se met surtout à la fin du dernier membre de phrase:

Ex.237. 1^{er} membre de phrase. 2^{me} membre de phrase.

a)

1^{ere} Cadence
N. B. 1

membre de phrase additionnel
(élargi)

ou non élargi

2^{me} Cadence
N. B. 2

On remarque tout d'abord que le membre additionnel est traité allargando (voir 237). Puis les deux cadences sont ici, trop rapprochées, étant identiques: la première (N. B. 1) détruit l'effet de la deuxième (N. B. 2). Il vaut donc mieux pour obvier à la monotonie qui en résulte, de cadencer la première fois sur un accord de sixte de Tonique I_3 , moins positif que l'accord de Tonique dans sa position fondamentale. (Ancienement, on appelait cela une cadence évitée.) Ou bien, on fera une cadence rompue sur le sixième degré (I_R), qui s'enchaîne très bien avec la deuxième cadence IV V I, celle-là définitive.

Ex.238a) 2^{me} membre de phrase

$\frac{6}{4}$ V I_3 IV $\frac{6}{4}$ V I

ou:

b)

$\frac{6}{4}$ V I_R IV $\frac{6}{4}$ V I

Cad. rompue. | Cadence terminale.

Au premier membre de phrase, pourrait également s'ajouter un membre additionnel, (ce qui est moins fréquent). Dans ce cas, encore, on évitera deux cadences semblables.

c) 1^{er} membre de phrase. additionnel

6
4
V V I₃ I V

La cadence rompue ne doit pas nécessairement s'effectuer sur le 6^{me} degré (V → I_R en Majeur; V_R → IV en mineur) voir page 1^{ère} partie.

Ex. 239 a) b) c) d)

UT Maj. V I_R V I_R ut mineur V_R⁺ IV(M^b) V_R⁺ IV(M^b)
et UT mixte

J. S. Bach. Choral 319.

e)

UT V I₃
FA VV V₃ I [I_R I_R] V_{mixte}^{lab} IV

Cadence rompue dans le mode opposé (*fa* mineur 6^{me} degré = IV du relatif Majeur de *fa* mineur (*LAb*)).

Cette cadence rompue a été ainsi jugée par Ch. Gounod dans son „Choix de Chorals de J. S. Bach“: (Paris. Choudens. Ed.) „... Cette mesure est absurde, insensée; l'accord de *Re^b* est de la démesure“

L'auteur de „Faust“ s'épouvantait d'une cadence dont plus d'un exemple se retrouvera dans la suite. En fait, le passage brusque de *FA* en *RE^b* peut surprendre l'auditeur peu exercé aux relations tonales chromatiques.

Tout autre degré diatonique ou chromatique rend le même office:

$V \rightarrow IV_R$ ou $IV_R^+ = VV$ ou $\frac{3}{5}V$:

Ex 240 a)

b) c) d) e) f)

UT Maj. V IV_R V IV_R^+ V $\frac{3}{5}V$ *ut min.* V_R^+ VV V_R^+ $\frac{VV}{3}$ V_R^+ $\frac{3}{5}VV$
VV ou 3

$V \rightarrow V_R$ ou V_R^+ , en Majeur;
 ou $V \rightarrow I$ en mineur (et par extension en Majeur).

g) h) i)

UT Maj. V V_R *ut min.* V_R^+ I *UT* Maj. V I
ou V_R^+ (relatif Majeur) (relatif Majeur du Mode opposé)

$V \rightarrow IV$ ou IV^- ; en Majeur et en mineur:

j) k) l) m)

UT Maj. V $\frac{IV}{3}$ V IV *ut min.* V_R^+ $\frac{IV^R}{3}$ V_R^+ IV_R

$V \rightarrow V$ du relatif; en Majeur et en mineur:

n) o)

ut min. V_R^+ V (*de MI^b*) V_R^+ $\frac{V}{MI^b 3}$

Se reporter aux spécimens de successions étudiées aux passages du Majeur ou mineur et inversement. (page 73 fascicule I)

Il est à remarquer que la succession $V \rightarrow I$ apparaît parfois dans le courant d'une phrase, (avant la terminaison, donc sans réel effet de cadence). De même, peuvent apparaître des successions où la résolution normale $V \rightarrow I$ est évitée, c'est-à-dire que le 2^{me} accord est remplacé par un accord plus lointain:

en Majeur: $V \rightarrow VI (= I_R)$; $V \rightarrow III (= \overset{3^-}{V}_R)$; $V \rightarrow II (= IV_R)$; $V \rightarrow IV_R (= VV)$ etc;
 en mineur: $V_R \rightarrow VI_R (= IV)$; $V_R \rightarrow III_R (= I)$ etc.

Quoique ces successions présentent les mêmes particularités et, jusqu'à un certain point amènent les mêmes conséquences que la cadence rompue,* nous les nommerons plutôt des résolutions évitées.

Spécimens de phrases contenant des Cadences rompues. La Cadence rompue est signalée par **C. R.**. Les résolutions évitées par **Rés. év.**. Ces dernières ont lieu dans le courant de la phrase; la Cadence rompue s'effectue à la fin de la phrase.

Ex. 241.

$SOL I$ $V \overset{5}{\searrow} V \overset{5}{\searrow} IV \overset{3}{\searrow}$ $I \overset{3}{\searrow}$ $IV \overset{5}{\searrow} IV \overset{5}{\searrow} V \overset{5}{\searrow}$ I_R $mi \overset{3}{\searrow} I_R$

IV_R $IV_R \overset{3}{\searrow}$ $V_R \overset{3}{\searrow}$ $SOL IV$ $\overset{6}{3} \overset{3}{II} \overset{3}{V}$ $I \overset{3}{\searrow}$ $V \overset{5}{\searrow}$ $I \overset{3}{\searrow}$ $V \overset{5}{\searrow}$ I

ou 5

* D'ailleurs, maint professeur qualifie la succession $V \rightarrow VI (= I_R)$ de cadence rompue, quelle que soit la place où elle se trouve, oubliant que la cadence ne peut-être qu'une terminaison de phrase.

Ex. 242.

sol I_R V_R^+ V_R^+ $I_R RE V$ I *sol* V_R^+

sol 3 IV_r V I $MibV$ $V^{(5)}$ *ou* I_R *sol* IV_R V_R^+ $V_R^{+(5)}$ I_R

Ex. 243.

$V^{(5)}$ *sol* IV_R I_R IV_r V_R^+ $V^{(5)}$

la V_R^+ $V_R^{+(5)}$ IV_r $MibV$ I I_R $V^{(5)}$ I I_R IV_R $V^{(5)}$

sa V_{R^-} $V_R^{+(5)}$ $LA b IV$ *ou* $RE b I$

NB, ou (alto)

C.R. Res. év.

IV V⁽⁵⁾ VV₃ IV₃R IV_R V sol^bI

Phrase additionnelle.

C.R. Rés. év.

MI^b SOL V RE^b V V IV⁻ IV-V sol I^R MI^b V⁽⁵⁾ IV IV_R V I

Mozart. Concerto II pour Piano et Orchestre 2^{me} partie. Romance.

Ex. 244. Orchestre.

R.e.

st^bV IV⁺R

Piano. (Solo)

R.e.

ut V_R I_R MI^b V I (-st^b IV)

C.R.

IV I₃ IV 6/4 V I

Addenda

aux 1^{ère} et 2^{me} parties.

Accord de $\frac{5}{3+}$ sur le II^{me} degré produisant un accord de VV \bar{R} (au lieu de l'habituelle VV \bar{R}) (p.162 et suiv.)

J. S. Bach Choral N^o 29.

Accord de $\frac{6}{3}$ sur le II^{me} degré II.
J. S. Bach Choral N^o 30.

J. S. Bach Choral N^o 49.

* Accord de $\frac{6}{3}$ du II degré $\frac{3}{5}$ au lieu de $\frac{V}{5}$. V

Accord de IVIV ou IVIV-
En UT en la

J. S. Bach Choral.

Page 102r

IR VR⁺ FA I V^{la} IVIV \bar{R} IV \bar{R}

* $\frac{6}{3}$ de IVIV \bar{R} .

Résolution évitée (Cadence rompue.)

Ce choral est en *mi* antique (3^{me} mode ecclésiastique nommé phrygien*. On l'harmonisait en *la* mineur terminant sur la Dominante V. Ce mode a toujours embarrassé les harmonistes. (* Le mode dorien des Grecs.)

Chromatisme du mode mineur. Page 69

J. S. Bach Choral 101.

Inversement.

IV \bar{R} ⁺ V VR⁺ IR

VR⁺VR⁺VR⁺IV \bar{R}

VV IVIV V

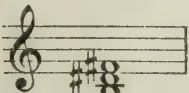
TROISIÈME PARTIE.

Modulation.

Moduler c'est changer de ton.

Passer au mode opposé (d'*UT* Majeur à *ut* mineur, ou inversement) ne constitue pas une réelle modulation. Aller au relatif (d'*UT* Majeur en *la* mineur, ou inversement) est déjà une modulation, mais elle est peu accusée, à cause de la parenté étroite des deux tonalités. (Il est rare que dans le courant d'une phrase, même unisonique, on ne fasse pas quelque emprunt, ne fût-il que passer, au ton relatif.)

Une modulation s'établit dès qu'apparaît un accord caractérisant un ton nouveau. Par exemple si dans une phrase en *UT* Majeur (située par conséquent sur une harmonie V, I, IV) on introduit un accord de *SI* Majeur (*si*, *ré* dièse, *fa* dièse,) cette agrégation, étrangère au ton d'*UT*, indique un nouveau ton. Lequel? Le reste de la phrase nous l'apprendra.

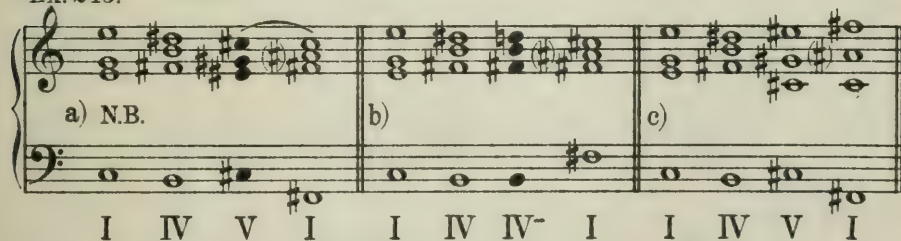
L'accord  peut être:

- 1) VV de *LA*
- 2) V de *MI* (Majeur ou mineur)
- 3) IV de *FA* dièse (Majeur ou mineur mélodique,)
- 4) I de *SI* Majeur.

Le premier cas nous est familier (voir p.90)

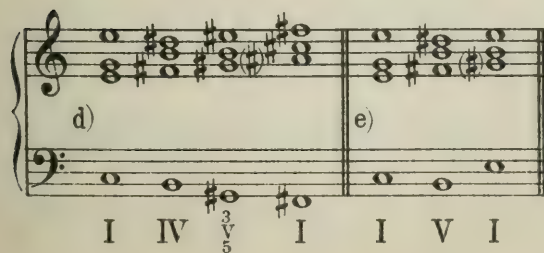
Le deuxième et le troisième cas amènent une cadence plagale ou parfaite qui affirme le ton.

Ex. 245.



a) N.B. b) c)

I IV V I I IV IV- I I IV V I



d) e)

I IV $\frac{3}{5}$ V I I V I

N.B. La succession en seconde oblige à redoubler la tierce du premier accord. (voir Ex. 108 a)-f.)

Dans le quatrième cas, l'accord de *SI* ne donne pas l'impression immédiate d'une tonique, parce que l'accord qui le précède (*UT*) n'appartient pas au ton de *SI*, (au moins diatoniquement) et n'amène pas celui-ci. Pour affirmer ce ton (*SI*) il faudrait ajouter une cadence supplémentaire, plagale $IV \rightarrow I$ ou parfaite $V \rightarrow I$, ou mieux encore, $IV \rightarrow V \rightarrow I$ (a) } qui, à volonté, peuvent être précédés des
 $IV_r \rightarrow V \rightarrow I$ (b)
 $VV \rightarrow V \rightarrow I$ (c-d) }
accords V_r et I_r .

Ex. 246.

a) $I \quad I \quad IV \quad \frac{6}{4} V \quad V \quad I$
 b) $I \quad I \quad II \quad \frac{6}{4} V \quad V \quad I$
 (=IV_r)
 c) $I \quad I \quad VV \quad V \quad I$
 d) $I \quad \frac{3}{5} V/5$

Remarquons encore que le ton de *SI* pourrait s'amener facilement par sa sixte napolitaine ($\overset{5}{IV}$, *mi, sol, ut*), qui n'est autre que le premier renversement de l'accord d'*UT*.

Ex. 247.

$UT \quad I \quad SI \quad \overset{5}{IV^-} \quad \frac{6}{4} V \quad V \quad I$

Le problème de la modulation se pose comme suit:

- 1) Attaquer, du ton nouveau, un accord de V , IV , V_r , VV , IV^- ou $IVIV^-$ (ou un renversement,) et cadencer.
- 2) Par extension: attaquer, du ton nouveau, un accord mélodiquement orné (appoggiature de I , V , IV , etc.; accord de sixte napolitaine).

Formulaire de ces procédés:

L'accord de départ peut être un premier renversement (sixte) et même parfois un second renversement ($\frac{6}{4}$)	Partir de I d'un ton donné		et aller à I d'un ton nouveau;	
		I	V	
	I	IV		
	I	VV		
	I	IV ⁻³		(Majeur)
	I	IV ⁺		(mineur)
	I	IVIV		
	I	IVIV ⁻³		(Majeur)
	I	IVIV ⁺³		(mineur)
	I	I ⁵		
	I	V ⁵		
	I	IV ⁵		
	I	IV ⁵⁻³		(Majeur)
	I	IV ⁵⁺³		(mineur)
	V	à l'un des 14 accords susindiqués		
	V ³⁻	(mineur)		
	IV			
	IV ³⁻	(Majeur)		
	IV ⁺	(mineur)		
	VV	(Maj. ou mineur)		
	IVIV			
	IVIV ³⁻	(Majeur)		
	IVIV ⁺	(mineur)		
	I ⁵	(Majeur)		
	V ⁵			
	IV ⁵			
	V ⁵⁻³	(mineur)		
	IV ⁵⁻³	(Majeur)		
	IV ⁵⁺³	(mineur)		

L'accord d'arrivée peut aussi être un premier renversement (ac-de $\frac{6}{3}$) parfois un second renversement ($\frac{6}{4}$) celui-ci soumis aux règles d'emploi.

L'attaque de l'accord déterminant le ton nouveau s'effectue instantanément quand cet accord est situé à distance de tierce ou de quarte (= quinte).

A) En partant d'un accord Majeur:

Ex. 248. Tierces ascendantes.

Quartes ascendantes.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tierces ascendantes' and 'Quartes ascendantes'. It contains six pairs of chords labeled a) through f). The bottom staff is labeled 'Tierces descendantes' and 'Quartes descendantes'. It contains six pairs of chords labeled g) through l). Chords are represented by circles with notes inside, and some have accidentals. The key signature changes between staves.

N.B. (g) Le 2^{me} accord ne donne pas le sentiment d'une tonique, mais plutôt d'une dominante, à cause du *sol* bécarré de l'accord qui le précède, il y a donc absence de note sensible. Une altération de la quinte du premier accord (*sol* dièse) obvierait à cette incertitude.

B) En partant d'un accord mineur:

Tierces ascendantes

Tierces descendantes

N.B.

N.B.(r) Rejeté de la pratique ancienne, à cause de la quarte directe du 2^{me} accord (mi-la) Renversé en 5^{te} l'effet serait encore plus abrupt.

On trouve de nombreux enchaînements d'accords modulants en tierces dans les chorals de J. S. Bach; ils ont lieu du dernier accord d'un verset au premier accord du verset suivant. (Il est juste d'ajouter que les compositeurs de cette époque s'autorisaient de la césure, [repos, solution de continuité relative entre 2 versets,] pour écrire des successions qu'ils auraient rejetées du corps de la phrase.)

Ex. 249.

Chorals de J. S. Bach.

a) Choral 42.

mi V_R^+ RE^3 I

tierce

b) Choral 106.

sol V_R^+ SI^b I

tierce

c) Choral 47.

mi V_R^+ SOL^3 I

tierce

d) Choral 211.

la V_R^+ V_R I IV

ut

tierce

tierce

SOL V *SOL I → mi V_R⁺*

V V V I IV V *mi V_R⁺* I R

SOL V *SOL V*

tierce

e) Choral 133.

SOL V ut IV

tierce

f) Choral 96.

ut la I R V_R⁺ ut I

tierce

g) Choral 89.

la V_R⁺ SOL I

tierce

h) Choral 86.

fa# V_R⁺ MI

tierce

i) Choral 88.

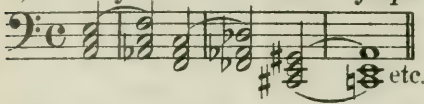
sol V_R⁺ FA 3

tierce

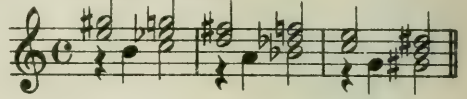
La succession 248^t a reçu une jolie application en forme de progression atonale dans l'Antar de Rimsky Korsakow. C.Franck écrit une suite analogue dans son opéra Hulda.

Ex. 250.

a) Rimsky Korsakow. Antar. Symph.



b) C. Franck. Hulda.



Le Quintette pour cordes et piano de C. Franck contient mainte succession chromatique en tierce d'un effet neuf pour l'époque où cette œuvre fut conçue.

C. Franck. Quintette.

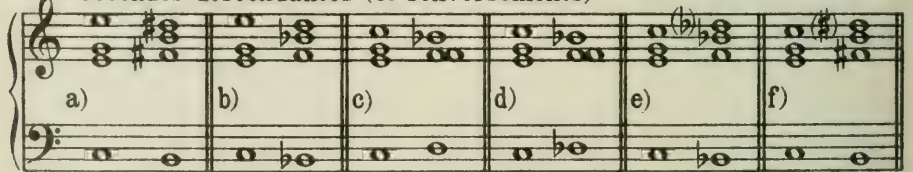
Ex. 251.a)



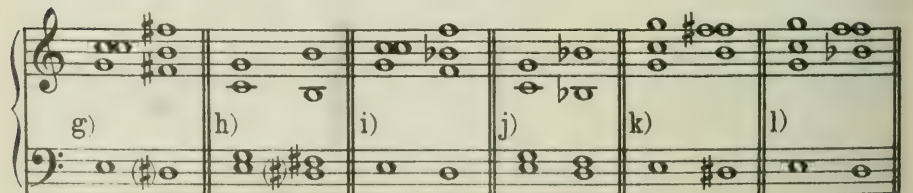
Quand le deuxième accord (celui qui caractérise la tonalité nouvelle) est situé à distance de seconde, ou de quarte Majeure (=quinte mineure) quelques difficultés se présentent: danger de quintes et octaves; intonation difficiles.

Les mouvements les plus aisés sont:

Ex. 252. Secondes descendantes (et renversements).



(seconde descendante)



m) N.B. n) N.B. o) N.B. p) N.B. q) N.B.

r) s) t) u) v) w) (inusité)

La 7^{me} dim. est préférée à la 2^{de} augm.

Secondes montantes (et renversements).

x) y) z) aa) bb)

ainsi que les autres positions

cc) peu usité dd) ee) ff) gg) enharm.etc.

Renversements.

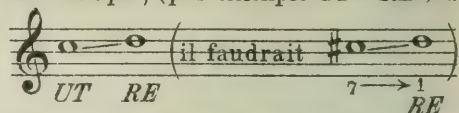
hh) ii) jj) etc. kk) ll) etc.

Les exemples m), n), o), p), q) N.B. sont incorrects selon les lois classiques; les modernes les utilisent sans peur.

En tout cas, dans les ex. p) et q) (secondes) les quintes parallèles sont atténuées par la relation de tierce entre soprano et basse.

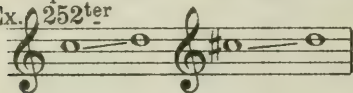
La marche en seconde majeure montante (x) - dd) et renversements), ne donne pas un aboutissement à une tonique, (par exemple *UT+ - RE+*) à

Ex. 252^{bis}
cause du manque de note sensible



La marche $I^+ I^-$ (par exemple *UT*, ré mineur) est plus satisfaisante, parce que la note sensible n'est pas obligatoire en mode mineur.

Ex. 252^{ter}



Le manque de note sensible donne le mineur antique.

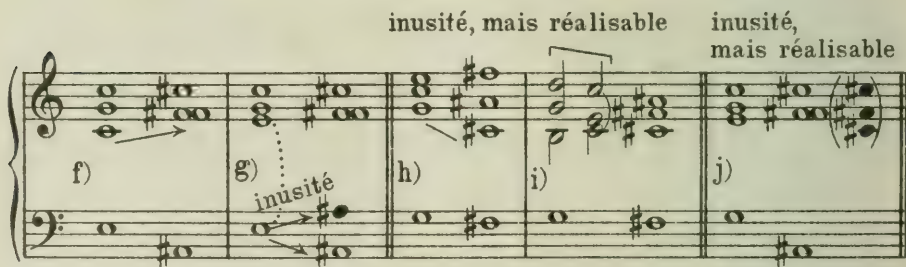
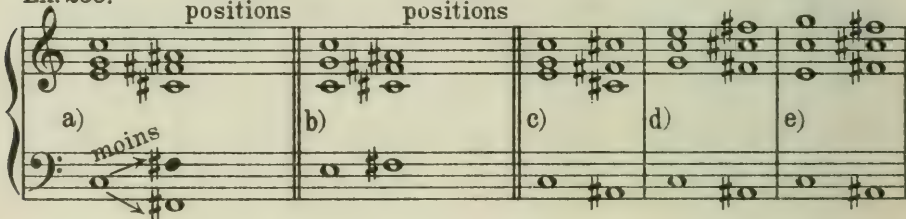
La marche $I^- I^+$ (par exemple *ut* mineur - *RE* Majeur) n'est pas non plus un aboutissement à une tonique, mais bien plutôt à une V ou un IV^+ mineur, toujours en raison du manque de note sensible.

Quinte mineure (-4^{te} Majeure) (se reporter à l'étude sur la 6^{te} Napolitaine).

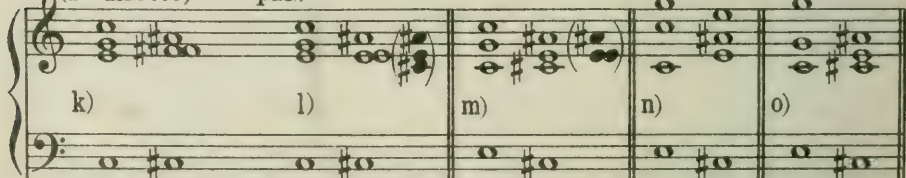
Ex. 253.

et autres positions

et autres positions



la marche: se remplace
(4^{te} directe) par:



Toutes ces successions donnent l'impression d'un aboutissement à une dominante. Les suites en quinte mineure:

renversements etc.

p) q) r) s)

sont restées quasi inemployées; p) se rencontre dans le *Struensée* de Meyerbeer.

Les marches de renversement à renversement donnent des successions qui ont été rarement employées. Elles se présentent:

- A) de 1^r renversement à 1^r renversement; (rarement employé.)
- B) de 1^r renversement à 2^d renversement; (peu usité.)
- C) de 2^d renversement à 1^r renversement; (inusité.)
- D) de 2^d renversement à 2^d renversement; (inusité.)

Ex. 254.

A) (Se rappeler ce-qui a été dit à propos de la fausse relation.)

a) b) c) d)

Fondamentales (tierces successives)

etc. B)

e) f) g) h)

etc.

Presque toutes ces successions sont du domaine instrumental.

La marche d'un accord en position de prime allant à la $\frac{6}{4}$ est en certains cas des plus fréquente:

Ex. 255.

La brusquerie de certaines suites d'accords modulants peut-être atténuée par des moyens fort simples:

1) Changement de tierce (de Majeure la rendre mineure, et inversement,— ce dernier procédé est moins satisfaisant, le chromatisme montant étant plus laborieux que le descendant.)

Ex. 256.

2) Intercalation de un ou plusieurs accords liés (c'est-à-dire avec notes communes, donc des enchaînements de tierces ou quintes = quartes)

Ex. 257.

Ce dernier procédé réduit au minimum la difficulté d'attaque de l'accord déterminant le ton nouveau. Par exemple: rien n'est plus facile, que d'attaquer en *UT* l'accord de Sous-dominante (IV) de *SOL*, puisque cette Sous-dominante (de *SOL*) est l'accord d'*UT* lui-même. Autrement dit, l'accord de Tonique d'*UT* (I) s'interprète comme IV de *SOL*. Le tableau des accords communs du ton d'*UT* avec les ton voisins nous montre les relations de ces tons:

Ex. 258. Relatifs:

Etendons ces relations: Relatifs:

Il en résulte que le ton d'*UT* est commun à *SOL* par deux accords, à *RE* par un accord, à *FA* par deux accords, à *SI* bémol par un accord.

Si l'on ajoute au ton d'*UT* les accords de *VV*, *IV*⁻, *IVIV*, *IVIV*⁻ et les relatifs *I_r*, *IV_r⁺*, *IV_r⁻*, *V_r⁺*, *V_r⁻*, *IVIV_r⁺*, *IVIV_r⁻*, *VV_r⁺*, *VV_r⁻* l'on trouvera encore maint point de contact avec les tonalités susdites et d'autres.

Pour les tonalités voisines, l'on devra également tenir compte des parallèles; tout cela mène assez loin:

Ex. 259.

<i>UT</i>	<i>VV</i>	<i>V</i>	<i>I</i>	<i>IV</i> ⁻ <i>IV</i>	<i>IVIV</i> <i>IVIV</i> ⁻
<i>LA</i>	<i>IV_r⁺</i>	<i>VV_r</i> <i>IVIV_r⁻</i>	<i>V_r⁻</i> <i>V_r⁺</i>	<i>I_r</i>	<i>IV_r</i>
<i>FA</i>	<i>VV</i>	<i>V</i>	<i>I</i>	<i>IV</i> ⁻ <i>IV</i>	<i>IVIV</i> <i>IVIV</i> ⁻
<i>RE</i>	<i>IV_r⁻</i>	<i>IV_r⁺</i>	<i>VV_r⁺</i>	<i>V_r⁻</i> <i>V_r⁺</i>	<i>I_r</i>
<i>SOL</i>	<i>VV</i>	<i>V</i>	<i>I</i>	<i>IV</i>	<i>VV</i> <i>IVIV</i> ⁻ <i>IVIV</i>
<i>MI</i>	<i>IV_r⁺</i>	<i>VV_r</i> <i>VV_r⁺</i>	<i>V_r⁺</i>	<i>I_r</i>	<i>IV_r</i> <i>IV_r⁺</i>

et pourrait s'étendre davantage, par exemple par les accords de *VV* et *IV*⁻ du ton Majeur etc.

Ex. 260.

amène: <i>RE</i> ajouter cadence: IV, V, I.	amène: <i>MI</i> ajouter cadence: V, I.
” <i>SI</i> ” ” (IV), IV _R , V _R , I _R .	” <i>UT min.</i> ” ” V, I.
” <i>LA</i> ” ” V, I.	” <i>LA^b</i> ” ” IV, (IV _R), (VV), I.
” <i>FA[#]</i> ” ” IV _R , (V _R), I.	” <i>FA</i> ” ” IV, (IV _R), V, I.
	” <i>RE^b</i> ” ” I _R , IV, V ⁺ , I.
	” <i>SI^b</i> ” ” I _R , IV _R , V ⁺ , I.

L'élève cherchera lui-même les autres possibilités de modulation, au moyen des accords IVIV, V⁻, I⁻, etc.

Voici quelques applications des données précédentes.

Tierce Majeure montante. En partant d'UT Majeur I.

Ex. 261.

Les terminaisons peuvent naturellement varier: V-I; IV-V-I; II-IV-V-I, VV-V-I; IV-I etc.

On continuera systématiquement ces modulations en se basant sur le tableau page 211

Modulation indirecte.

Au lieu de passer directement d'un ton à un autre, il y a souvent avantage à moduler vers quelque degré secondaire du nouveau ton, puis à cadencer dans celui-ci.

Par exemple: au lieu d'aller directement d'UT à RE (par V, ou IV, V) on se dirigera d'abord vers *mi*, qui est le 2^{me} degré de RE; (= IV_R) d'où l'on ira vers RE par l'habituelle cadence V, I:

Ex. 262.

ou bien, au moyen de la cadence plagale IV, I:

ou par d'autres cadences, élargies.

Exercices.

Modulations.

1. *1^{ère} phrase* (1) (2) *2^{me} phr.* (1)

st b ut IV_R V_R IR (IV_R IR) IR I₃ M_b V₃ I

SOL IV₃ V₃ LA_b V₃ I

3^{me} phr.

si b IV_R V_R IR *SOL* V₃ I V I₃

4^{me} phr. *5^{me} phr.* *6^{me} phr.* (1)

RE b IV V I MI IV₃ fa # I₃ IV_R V₃ V_R IR ut # IV (IV_R) I₃ MI I V

(2) (3) (addit.)

sol # V_R SOL I₃ RE I V I₃ IV-I IV₅-I IV₃- V N.B.² *si* b I₃ FA IV

7^{me} phr.

UT IV_R V_R IR LA_b I V I₃ SI IV- V I IR

N.B! La 5^{me} phrase est écourtée, elle n'a pas de 2^{me} membre, c'est donc plutôt une phrase additionnelle à la 4^{me}.

N.B? Le 3^{me} membre de phrase de la 6^{me} phrase est additionnel.

8^{me} phr.

RE^b IV V I₃ V₅ I ré IV_R VR⁺ I₃ V⁺₅ I V VV_{FA} V₃ VV

9^{me} phr.

IV₃ IV V I₃ I M^b VV₅ I₃ V IV S^b IV I₃ V₃

Sopr.

10^{me} phr.

11^{me} phr. (Coda N.B.)

I Cadence IV₅ I . . . IV₃ IV

N.B. L'exercice finit virtuellement au commencement de la 11^{me} phrase. Ce qui suit est une „ajoute“, une „Coda“ de conclusion. (Ici une cadence plagale, ce qui est le cas le plus fréquent.— Voir les préludes du Clavecin bien tempéré et les préludes des fugues pour orgue de J.S. Bach).

2. Soprano.

1^{ère} phr.

SOL I si IV_R VR⁺ VR⁺ IR_{6/4} IR_{6/4} LA VR⁺

2^{me} phr.

IR₃ IR₃ VR⁺ IR S^b V I IV_{6/4} V I sol IR (VV⁺) V₅⁺ IV_R

3^{me} phr.

IR₃ IV_R VR⁺ IR_{sib} IV_{SOL} V ut₃ I_{3/4}⁺ I_{3/4}⁻ L^b I IV₃ V I V₅⁺ I

4^{me} phr.

IR₃ IV_R VR⁺ IR_{sib} IV_{SOL} V ut₃ I_{3/4}⁺ I_{3/4}⁻ L^b I IV₃ V I V₅⁺ I

N.B. 5^{me} phr.

V V V₅⁺ FA V₃⁺ V⁻ VV sib IV SOL IV₃

Cadence rompue

6^{me} phr.

V I I₃ V V⁻ . ut IV IV₃ V₃⁺
LA IV_R IR la IV_R

7^{me} phr.

I mi IV_R V_R⁺ I_R³ IV_R I_R³ IV_R SOL V I₃ IV (3^b) IV V I

NB. La 5^{me} phrase est d'un caractère transitif; elle ramène le ton de SOL et le retour du motif mélodique initial.

Dans les exercices 1 et 2, la tonalité change presque constamment. Dans les suivants (3 et 4) il y a des passages à tonalité plus marquée; reliés entre eux par des périodes à tonalité plus oscillante.

NB! Ces deux exercices contiennent un thème, ou motif qui revient plusieurs fois de façon identique quoiqu'en des tons différents.

Dans l'harmonisation de la Basse, on aura soin, au „thème“, de bien régler la marche mélodique du soprano, afin de donner à celui-ci une physionomie qui le fasse facilement reconnaître à ses apparitions.

N.B!
3. Basse. Thème, jusque *)

LA^b V₅ IV₃ V₃

SI^b V_R⁺ I_R³ RE^b IV_R ut IV_R IR sol₃ IV V I⁺ UT

Thème, jusque *)

MI^b IV₃ V₅

IV₃ V₃ I ut IV_R⁺ V_R⁺ IV₅ IV₅ LA^b V

Thème, jusque *)

IV₃

Sopr.

IV₃ IV V₅ I₃

4. Soprano. 1^{ère} phr. 1^{er} membre (3 mesures)
Thème, jusque *

La conclusion pourrait se rythmer

Place de la modulation dans la phrase.

Dans la phrase de quatre membres, par exemple:

$$\underbrace{(2 + 2) + (2 + 2)}_{\substack{* \\ a) \quad b)}} + \underbrace{(2 + 2) + (2 + 2)}_{\substack{* \\ c) \quad d)}$$

Les repos intermédiaires a-b-c peuvent s'effectuer sur des toniques différentes, mais momentanées:

Ce sont là des modulations passagères.

Ex. 263. 1) 2) 3) 4)

Au lieu de placer le repos sur une tonique, il est loisible de s'arrêter sur la Dominante, (comme en *b*, sur *sib*; cette deuxième phrase est considérée comme étant en *MIb*; remarquons qu'elle pourrait encore se classer dans le ton de *SIb*, [I, IV, I].) Tout autre accord, du reste, sert de repos passager, quoiqu'en réalité la Tonique ou la Dominante seules soient réellement satisfaisantes:

Ex. 264.

Les modulations des exemples 263-64 sont serrées; mais assez nettes, l'accord parfait laissant rarement du doute quant à la tonalité.*)

*) On trouve dans les œuvres modernes des périodes complètement atonales. L'emploi de certains accords dissonants aide à produire cet effet imprécis. Avec des accords parfaits hétérogènes (en secondes) ou chromatiques, on peut obtenir quelque chose d'analogue.

Ni la suite A) ni la suite B) ne pourraient s'analyser. Tout au plus les deux premières mesures de A) pourraient-elles être en *LA* mineur (ancien). La deuxième mesure de B) paraît être en *SI* ou *MI*. Le reste est vague, sans lien tonal.

Dans les compositions classiques ou néoclassiques (post-beethovéniennes, à tendance conservatrice,) des modulations ont lieu dans cet ordre: aux quintes voisines, (V, IV) à la tonique opposée (I⁻ ou I⁺ selon le cas) ou à l'un des degrés du relatif de celui-ci, — le 6^{me} le plus souvent.

Exercices sur les phrases modulantes.

1.

UT V₅ la IV₃ IR₅ VR SOL I₃ IV V ré IV₃R

IR IV₃ UT V₃ V IR ou IV₃ IV V I

N.B! Succession en seconde. Attention aux quintes!
 N.B² Le demi-ton chromatique dans la même voix.
 N.B³ Si on adopte la succession V-IR, il y a succession de seconde. Attention aux quintes, alors.
 N.B⁴ Finir avec 7-1 ou 2-1 au soprano. De même pour les exercices suivants.

2.

VR⁺ V⁺ SOL IV₃ V I (IV₅) I

si VR⁺ V⁺ SOL IV₃ V

N.B! Succession en seconde.
 N.B² Succession si V - SOL IV₃, donc en seconde.
 N.B³ Succession IV-V = seconde.

3.

I V₅ la V⁺ IR IV₅ IR mi VR⁺

IR SOL V I I

Cadence

sol VVR VR V *FAIV*³⁻

NB¹ Succession en seconde.

NB² id

4.

IV $\frac{1}{3}$ V $\frac{5}{5}$ *LA* b IV *si* b $\frac{1}{3}$ IV^r V⁺ *sol* b V

*) NB³

$\frac{1}{3}$ I IV *si* b $\frac{1}{3}$ IV³⁻ V

NB¹⁻²⁻³ Succession en seconde.

*) D'ici à la fin, période additionnelle de 2+2 mesures.

5.

IV $\frac{1}{3}$ *re* V⁺ IR FI IV³⁻ V M^b $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$ *sol* b $\frac{1}{3}$ IV⁻

*) NB³ NB⁴ NB⁵

si b $\frac{1}{3}$ V $\frac{1}{3}$

NB¹⁻²⁻³⁻⁴ Succession en seconde.

De *) à la fin: Seconde période de 4 mesures continuant les premières.

Cette mesure en $\frac{6}{4}$ peut être considérée comme une double mesure de $\frac{3}{2}$; les membres de phrases sont donc exacts.

6.

V_R IV^r $\frac{1}{3}$ V_R $\frac{3}{3}$ *sol* V⁺ IR $\frac{1}{3}$ *UT* V

NB³ NB⁴ NB⁵ NB⁶

IV $\frac{1}{3}$ V $\frac{3}{3}$ I $\frac{3}{3}$ *si* IV_R V⁺ IR $\frac{1}{3}$ VV⁺ R

NB¹⁻²⁻³⁻⁴⁻⁵⁻⁶ Succession en seconde.

Bizet. Carmen, fin du N^o 26 (3^e Acte) Choudens Editeur Paris.

c) Schema harmonique.

LA I V VV

RE F# V

LA etc.

Beethoven, Schème d'après la Sonate Op. 30³ pour violon et piano.

d)

SI V I

(SOL) V

Beethoven. D'après l'Ouverture „Fidélio“

e) Schéma harmonique.

LA I V I V si (

N.B. N.B. etc.

IR VR IT I V V I V

N.B. La tierce (7^ed.) manque.

Ed. Lassen (1830-1904). D'après une „Ouverture de fête“

f) Schéma harmonique.

mi b I SOL IV V V si b IV I IV V

RE b IV I FA IV I V

etc.

Progressions consonantes.

Quoique les progressions soient actuellement tombées en complet discrédit, il est utile cependant, pour compléter nos données sur l'harmonie, d'en faire une étude aussi complète que possible.

La progression harmonique appelée aussi marche ou séquence harmonique, consiste à répéter à des intervalles réguliers, un groupe de deux

ou plusieurs accords que l'on appelle motif, modèle, thème, formule, ou schème. Les répétitions se font de l'une à l'autre à distance de seconde, de tierce, de quarte ou même de quinte soit plus haut, soit plus bas. Les positions des accords doivent être, dans les répétitions, rigoureusement identiques au modèle.

Ex. 266.

a)

musical notation for example a) showing a motif in the bass line of a piano accompaniment in 3/4 time with a key signature of one flat. The motif is marked with a bracket and the word "motif".

(d'après Cherubini*)

b)

musical notation for example b) showing a sequence of chords in the treble line of a piano accompaniment in 3/4 time with a key signature of one flat. The sequence is marked with a bracket and the word "etc." at the end.

(d'après Cherubini

c)

musical notation for example c) showing a motif in the bass line of a piano accompaniment in 3/4 time with a key signature of one flat. The motif is marked with a bracket and the word "motif".

d)

musical notation for example d) showing a sequence of chords in the treble line of a piano accompaniment in common time. The sequence is marked with a bracket and the word "motif". Below the notation, it says "N.B.".

*) Cherubini, Compositeur et théoricien italien, directeur du Conservatoire de musique de Paris, - (1760 - 1842).

Un recueil de ses basses a été réalisé et publié par L. Vidal, professeur au conservatoire susdit.

e)

motif
N.B.

(Cherubini.)
f)

motif

etc.

R. Wagner, La chevauchée des Walkyries.

g) N.B.

si IR RE $\frac{6}{4}$ V I

FA# $\frac{6}{4}$ Vr V R IR

N.B. Harmonies sous-entendues; dans la partition originale, des gammes et des arpèges en tiennent lieu.

h)

tierces continues

Application de h: Finale de l'opéra Guillaume Tell, de Rossini.

*généralement supprimé dans la suite en tierces.

i)

Conclusion

j)

En *UT*, la progression termine ici et va à V-I

* progression finit ici

* non employé

fin.

terces continues

Conclusion

k)

Cet accord remplace celui du VII degré. etc.

Conclusion

Progressions de suites d'accords, ou motif répété progressivement.

Ex. 267. a)

Tierces montantes. etc.

motif

Cherubini.

b)

Quartres descendantes (= quintes montantes) etc.

motif

c)

Quartres montantes (= quintes descendantes)

motif

(b) etc.

Quintes descendantes (= quartres montantes)

Nous avons déjà rencontré les progressions de quintes descendantes: dans l'étude sur les cadences élargies:

Quintes montantes. L'échelle générale des sons (voir p. 10) est une suite de quintes montantes (= quartres descendantes).

Ex. 268.

a)

etc.

b)

etc.

Nous avons vu précédemment, comment se déplace la quinte mineure du II^{me} degré dans la cadence élargie.

On prendra garde à ce que la soudure entre le dernier accord d'une formule et le premier accord de la formule suivante soit correcte. S'il y a une négligence dans la progression (et c'est à la soudure qu'elle a généralement lieu) il est évident que cette négligence se

répètera à chaque nouvelle formule.

Les progressions diatoniques d'un bout à l'autre sont les plus mécaniques et, partant, les plus usées.

Ex. 269.

(J.S. Bach. Fugue en *sol* mineur pour orgue).

N.B.
(1.)

Thème.

(2.) (3.)

(4.) (5.) etc.

N. B. La polyphonie est réduite aux accords fondamentaux. A remarquer que le thème des mesures (1.) et (2.) a un caractère nettement accusé de progression; mais l'harmonie n'a pas cette tendance. A la 3^me mesure commence une progression bien définie. Les deux parties de la main droite répondent en imitant le thème. Les œuvres anciennes jusque Beethoven foisonnent de progressions: celles-ci formaient presque toute la matière des „épisodes“ reliant les diverses entrées du thème formant le motif principal d'une composition; ou bien, les progressions formaient la Coda du sujet, c'est-à-dire l'amplification de celui-ci.

Dom. Scarlatti.*) Sonate pour Clavier.

a) b)

Thème. *f* *p tr*

Progression amplificative.

motif *tr* *tr*

etc.

Ces procédés sans avoir complètement disparu, ont bien vieilli. Une mélodie bien dessinée, des entrelacs polyphones intéressants en peuvent dissimuler la pauvreté.

On rencontre encore de nombreuses formules progressives dans la musique de la première et la deuxième manière de Wagner, (voir Overture de Tannhäuser, progressions chromatiques un peu avant la rentrée (en *Mi*) du 2^{me} thème principal, (Chant de Tannhäuser exaltant Vénus). Certains passages de Parsifal, notamment dans le prélude, sont encore basés sur des progressions, dont plusieurs sont à peu près diatoniques.

Les progressions modulantes et chromatiques offrent parfois des ressources encore peu exploitées.

Ex. 271.

Rimsky - Korsakow**). La Fiancée du Tsar.

a) NB.

équisonnance eq.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f*

NB. (ex. a)

(Le modèle est une succession en $\rightarrow 5$) R. Wagner, Siegfried. Acte I, scène III, et Acte III, scène I.

b) c)

etc.

$\begin{matrix} \text{VR} \\ \text{IV}_R \end{matrix}$

Modèle, progression à la seconde.

*) Dom. Scarlatti, fils d'Alexander S. (1635 - 1757).

**) Rimsky - Korsakow, Compositeur Russe (1844 - 1908).

Quelques formules de progressions scolastiques.

Quartres et tierces alternatives (chromatique, ou semi-chromatique au soprano).

Ex. 272.

First system of musical notation showing chords a^1 , a^2 , and a^3 in the treble clef, and a single-note line in the bass clef. The text "etc. ou" is written between the first and second measures.

Second system of musical notation showing chords a^4 , a^5 , a^6 , and a^7 in the treble clef, and a single-note line in the bass clef. The text "Renversements." is written above the a^6 chord, and "etc." is written at the end of the system.

Third system of musical notation showing chords a^8 , a^9 , and a^{10} in the treble clef, and a single-note line in the bass clef. The text "etc." is written at the end of the system.

Le 2^e accord (*) peut-être mineur.

Fourth system of musical notation showing chords b^1 in the treble clef, and a single-note line in the bass clef. The text "etc." is written at the end of the system.

b² Renversement.

Ne se pratique qu'en cette position.

Faisable avec des accords Majeurs (Dominante V) et mineurs (Tonique I^r) alternés, ou des accords Majeurs continus.

Quartres et tierces alternatives descendantes.

Alternances d'accords Majeurs et mineurs.

g)

etc.

Glazounow, Op. 58. Fantasia. Ces harmonies sont jouées par les instruments à vent et servent de „fond“ à un dessin thématique de cordes.

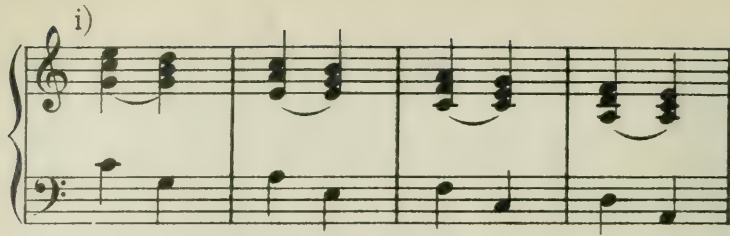
h) 1) 2)

3)

4)

5)

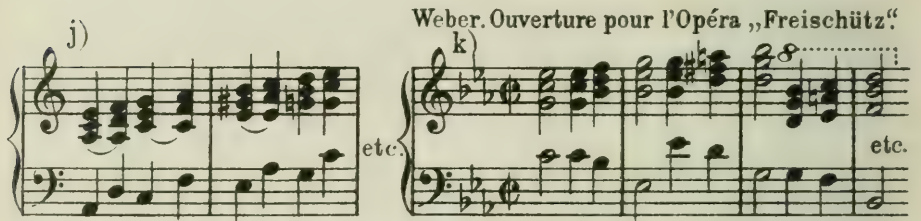
i)



(similaire à m.)

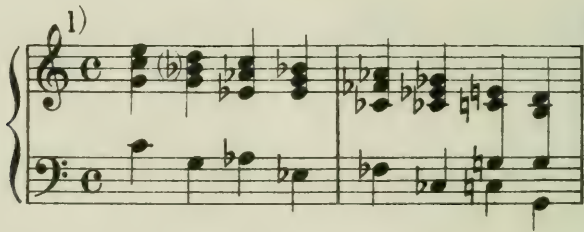
j)

Weber. Overture pour l'Opéra „Freischütz“



etc. etc.

l)



etc.

Beethoven, 5^e Symphonie Péroraison de la 1^{re} partie.

m)

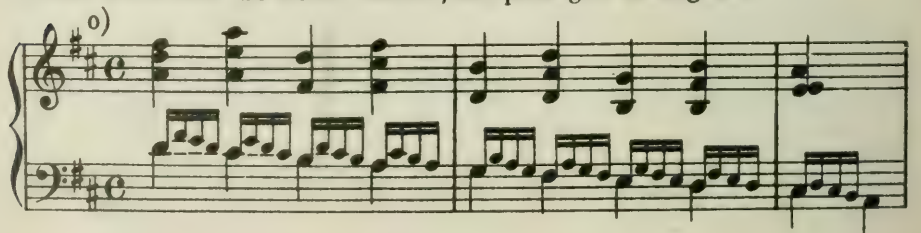


n)



Weber. Overture de l'Opéra „Oberon“. Il y a dans Euryanthe et dans Jubel-Overture du même auteur, des passages analogues.

o)



N. Rimsky-Korsakow. „Mlada“ Opéra-Ballet. Belaieff, Editeur St.Petersbourg.

b)

pp *f*

c)

pp *f*

N. Rimsky-Korsakow. Sadko. Opéra.

d)

etc.

Voir encore les progressions modulantes extraites d'Antar, de Rimsky-Korsakow et Hulda, de C. Franck.

Successions d'accords parfaits parallèles.

Par degrés conjoints mais par mouvement contraire.

Ex. 275.

a)

N.B.

N.B.

Exercise a) shows a sequence of parallel perfect chords in the right hand, with the bass line moving in the opposite direction (contrary motion). The chords are: C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major. The bass line consists of a descending scale: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

b)

Exercise b) shows a sequence of parallel perfect chords in the right hand, with the bass line moving in the opposite direction. The chords are: C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major. The bass line consists of a descending scale: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

c) etc.

d) par tons entiers

e) et en sens inverse

Exercise c) shows a sequence of parallel perfect chords in the right hand, with the bass line moving in the opposite direction. The chords are: C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major. The bass line consists of a descending scale: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Exercise d) shows a sequence of parallel perfect chords in the right hand, with the bass line moving in the opposite direction. The chords are: C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major. The bass line consists of a descending scale: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Exercise e) shows a sequence of parallel perfect chords in the right hand, with the bass line moving in the opposite direction. The chords are: C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major. The bass line consists of a descending scale: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Liszt. Dante - Symphonie.

Alla breve.

f) etc.

Exercise f) shows a sequence of parallel perfect chords in the right hand, with the bass line moving in the opposite direction. The chords are: C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major. The bass line consists of a descending scale: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

f (suite)

Beethoven. 3^{me} Symphonie.

L'accord sur le VII^{me} degré se fera plutôt comme en *b* ou *c*; on remarquera que le bémol transfère le passage *b* dans le ton de *FA*; c'est en somme le passage a) transposé.

Ces successions ne sont utilisées par les compositeurs que pour des passages de caractère religieux (Voir à la fin du traité, tons d'église).

Par degrés conjoints et mouvement direct.

La plupart des compositeurs modernistes les écrivent sans peur, presque sans retenue, en les traitant sur le même pied que les sixtes parallèles, dont elles n'ont pas la fadeur douceuse.

Bruneau. Le Rêve, Opéra. (Choudens Editeur, Paris.)

a) Largo.

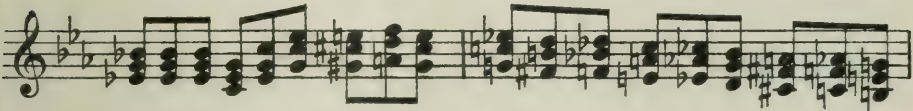
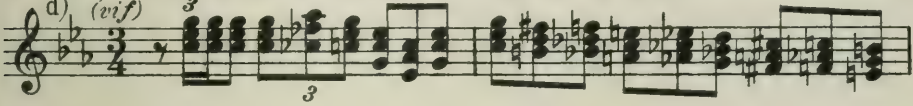


Puccini. La Bohème, Opéra. (Ricordi, Editeur, Paris. Milan.)

b) Modéré.

c) *(vif)*

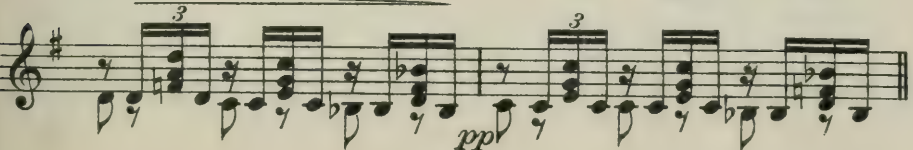
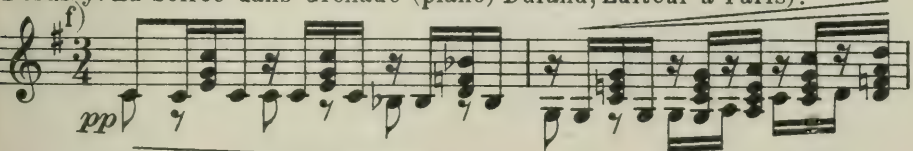
R. Strauss. Une Vie de Héros. Poème Symphonique (Bote et Bock, Editeurs à Berlin.)

d) *(vif)*

Debussy. (1901-) Prélude pour piano (Durand, Editeur à Paris).

e) *(vif)*

Debussy. La Soirée dans Grenade (piano) Durand, Editeur à Paris).



Debussy, Jardins sous la pluie (piano) Durand, Editeur à Paris.

C. Cui. *) Prélude de l'Opéra „Angelo“.

Successions en secondes combinées avec une pédale I tenue au supérieurs.

R. Moulaert. **) Les Harpes de David, mélodie. (Chester, Bruxelles, Editeur).

*) C. Cui. (Compositeur Russe.)

**) R. Moulaert. Compositeur belge. C. 43939c

p. 107, mes. 7 et suiv.

M. Ravel. „Ma Mère l'Oye“ Pantomime-Ballet (Durand, Editeur à Paris).

L'exemple a) (Le Rêve) se résume au thème énoncé à 3 octaves, avec les harmonies complémentaires. C'est bien le blason des Haute-cœur, altier et dur.

b) (La Bohème). Donne assez bien l'impression d'une froide matinée d'hiver: le gel, la glace.

c) (La Bohème). Scène carnavalesque; sonneries claires, bruyantes, dominant le tumulte d'une foule débandée.

d) (Vie d'un Héros). Au fond, cela résulte de la même esthétique que l'exemple c: au milieu de la mêlée générale, les trompettes tintamarrent à qui mieux mieux. (Le trait cité est un peu „noyé“ dans un fouillis inextricable de dessins d'orchestre qui se meuvent et se heurtent en tous sens, exprimant une terrible algarade.)

e) (Prélude). Episode qui, dans ce morceau pour piano, revient sous diverses formes; c'est un peu étrange, un peu carnavalesque.

f) (Impression fugitive). C'est comme si le promeneur qui erre le soir dans les rues sombres de Grenade, entendait un lointain râclement de guitare ou de mandoline.

g¹h) Se rattachent au système a: octaves avec harmonies complémentaires. g²) combinaison avec pédale (Son soutenu).

i j k) Successions diatoniques et chromatiques. Voir encore l'extrait du *Mlada*, de Rimsky-Korsakow, page 242. Sauts en tierce et en quintes, chromatiques ou diatoniques.

Tous ces spécimens, évidemment très fantaisistes, sont plutôt des impressions qui échappent à l'analyse et sans doute convient-il d'en user avec quelque prudence, de ne pas en faire un usage permanent et obstiné, comme c'est le cas chez quelques auteurs du dernier bateau. L'emploi ou le rejet de ces formules parallèles, (d'ailleurs d'un maniement facile jusqu'à la simplesse) dépend du goût de chacun. A chacun d'en user à bon escient. — Quant à des quintes internes comme les suivantes, rien n'en justifie la prohibition, car les unes passent inaperçues, et les autres sont d'une sonorité indéniablement bonne. Le soprano marchant à la tierce régulière de la basse absorbe l'effet des quintes parallèles, celles-ci étant situées à l'intérieur.

Ex. 277.

The musical notation for Ex. 277 consists of several lines of music. The first line shows a bass clef with notes and figured bass notation: I_R , V , IV (ac. passager); V_R , IV_R , I (pass.); V , IV , V_R^+ (pass.); I , $IVIV$ (ac. passager). The second line shows a treble clef with notes and figured bass notation: I_R^+ , IV_R (ut), V (pass. pass.); V_R , IV_R (IV), VV_R^+ , I (etc.); V , IV (Rut), VV , I (mib); etc. The third line shows a treble clef with notes and figured bass notation: V , $pass. V^+$, I , $pass. IVIV$ (etc.); V_R^+ , $pass. VV_R^+$, V , $IVIV$, $pass. I$ (de même en mineur).

Ces quatre derniers exemples se rapportent aux sixtes parallèles chromatiques ou semi-chromatiques étudiées précédemment, de même que les quartes et sixtes parallèles, chromatiques ou semi-chromatiques.

The musical notation for examples f) and g) shows two lines of music. Example f) is in treble clef and shows a sequence of parallel sixths with chromatic movement. Example g) is also in treble clef and shows a sequence of parallel sixths with semi-chromatic movement.

Nous avons déjà fait remarquer que le chromatisme tempère absolument l'effet âpre des quintes ou quartes parallèles. (Voir ci-dessus, ex: b, c, d, e, f, g.)

QUATRIÈME PARTIE.

Accords parfaits.

Suspensions (ou prolongations).

Quand une note descend d'un degré, cette descente peut être retardée, (suspendue), par une prolongation de la première note aux dépens de la seconde :

Ex. 278.

Ex. 278 consists of two staves of music. The first staff contains three measures: (a) a quarter note G4 followed by a quarter note F4; (b) a quarter note G4 with a horizontal line above it indicating suspension, followed by a quarter note F4; (c) a quarter note G4 with a horizontal line above it, followed by a quarter note F4 with a horizontal line above it. The second staff contains three measures: (d) a quarter note G4 with a horizontal line above it, followed by a quarter note F4; (e) a quarter note G4 with a horizontal line above it, followed by a quarter note F4 with a horizontal line above it; (f) a quarter rest followed by a quarter note F4.

En a, la note *ut* descend à *si*. En b, le *si* est suspendu, (retardé) du fait de la prolongation de l'*ut*. Quand, dans l'exemple b, le *si* apparaît enfin, on dit que c'est la résolution de la suspension, dont l'*ut* de la première mesure est la préparation.

La suspension est de préférence d'une valeur moindre que celle de la préparation: voyez exemples b, c et d. L'exemple e est moins satisfaisant, (il était même prohibé autrefois) parce que la suspension est plus longue que la préparation. Un silence, toutefois, comme en f, tient lieu de préparation plus ample.

Ex. 279.

Supposons maintenant une suite de deux tierces: Ex. 279 shows two measures of music. The first measure contains a G4-B4 triad (G4, B4, G4). The second measure contains an E4-G4 triad (E4, G4, E4).

En prolongeant dans la deuxième mesure l'*ut* on suspend donc

Ex. 280.

le *si* et l'on obtiendra ce qui produit

↑ note prolongée ↑ note suspendue

Ex. 280 shows two measures of music. The first measure contains a G4-B4 triad (G4, B4, G4). The second measure contains a G4-F4 dyad (G4, F4) with a G4 note above the F4 note, indicated by a horizontal line above it, representing a suspension.

une dissonance, c'est-à-dire le choc de deux sons voisins. (*ut - ré*). La descente de l'*ut* sur *si* est la résolution de la dissonance *ut - ré*. D'où la règle classique de la résolution de la dissonance: la seconde se résout sur la tierce inférieure.

Inversement, la septième se résout sur la sixte supérieure:

Ex. 280.

(il y a des dérogations à ce précepte.)

L'intervalle de tierce supérieure suspendue ne donne pas de dissonance, mais une quarte, ou, renversé, une quinte:

Ex. 281.

Ex. 282.

La quinte suspendue donne la sixte:

Ex. 282.

La quarte suspendue donne une tierce:

Sauf l'octave, que nous verrons plus loin, toutes les prolongations des accords parfaits se résument à celles-là, — tierce supérieure, tierce inférieure, quinte. Voyons les applications dans les triades.

Retards dans l'accord de Dominante (V).

Ex. 283.

UT I V³ I V⁵ I V³

Ia IR VR³⁺ I VR⁵ IR VR³⁺

N.B. Ex. a) retard de la tierce *si*.

» d) retard de la tierce *sol#*

» b) retard de la quinte *ré* (ce retard produit un accord apparent de sixte d'un effet assez doucereux en Majeur.

» e) retard de la quinte *si*

» c) retard double de la tierce (*si*) et de la quinte (*ré*):

» f) retard double de la tierce (*sol#*) et de la quinte (*si*):

en somme, (pour ces deux derniers exemples c et f), l'accord de quarte et sixte de suspension, tel que nous l'avons étudié précédemment.

En b et e, nous rencontrons des agrégations déjà étudiées sous la rubrique *appogiatures*. (voir p. 187.)

Retards dans l'accord de Tonique.

Ex. 284.

a) *UT IV I* $\xrightarrow{3}$

b) *IV I* $\xrightarrow{5}$

c) *IV I* $\xrightarrow{3 5}$

d) *la IV_R IR* $\xrightarrow{3}$

e) *IV_R IR* $\xrightarrow{5}$

f) *IV IR* $\xrightarrow{3 5}$

S'analyse comme les exemples 283.

Exercices sur les Suspensions.

I. Amener les accords suivants et les résoudre.

En *UT, ut, SOL, sol, RE, ré* | En *SOL, sol, RE, ré*

a) b) c) d) e) f¹)

En FA, fa, SI ^b , si ^b			En RE, LA, SOL			la, LA, MI		sol
f ²)	g)	h)	i)	j)	k)	l)	m)	etc.

Transposer en d'autres tons
et varier les dispositions.

II. Amener les accords suivants dans une tonalité une position et une disposition (large ou serrée) au choix et les résoudre :

Dominante, tierce retardée, Tonique, tierce retardée; Sous-dominante, tierce retardée. A placer: au soprano, à l'alto, au ténor, à la basse.

Exercices.

Suspension de la Tierce.

1. Basse.

2.

3.

Suspensions tierce et quinte.

RE

FA re

RE

IV IV- I IV- IV- I

4.

si IR IV

V⁺_R fa#

V si V⁺_R

UT^b RE V⁺_R

5. Soprano.

FA IV₃^{IV} I³ V³ I₃ I V³ I IV I

la IV_R⁶ IV_R^{IV} IR VR³⁺ VR³⁺ IR

FA IV₃^{IV} I V³ I₃ V³ V⁵

6. Soprano.

re VR³⁺ VR³⁺

VR³⁺ IV_R IR³ IV_R IR³ VR³⁺

mi IV_R⁶ IV_R^{IV} VR⁺ VR³⁺ IV_R IR³ re IV_R

IR³ I₃ VR³ VR³

7. Soprano.

Mib IV I IV₅^I IV₃^I V V Sib IV V I Mib I

⁶/_V V I₃ V₅ V⁵ I₃ I³ V V IV

8.

I $IV \frac{1}{3}$ V I V $\frac{6}{4} V$ I

do I_R V_R V_R $I_R \frac{1}{3}$ V_R 3^+

I_R V_R $\frac{1}{3} IV_R I_R I$ V_R^+ I_R

La suspension se place encore dans la $\frac{6}{4}$: c'est alors la sixte qui est suspendue. Le retard produit une septième :

Ex. 285.

a) etc. b)

UT IV $\frac{6}{4} V$ V IV $\frac{1}{5} N.B.$ V

$(\frac{4}{V} \frac{6}{V})$

c) d)

$IV \frac{3}{(-)}$ $\frac{1}{5} \frac{6}{V}$ V *la* IV_R $\frac{6}{4} V_R$ $V_R^{(+)}$

N.B. Le chiffre $\frac{1}{5} \frac{3}{}$ a trait à la tierce de l'accord fondamental (I).

Le chiffre $\frac{4}{V} \frac{6}{}$ indique au contraire l'agrégation $\frac{6}{4}$ placée sur V avec sixte retardée. Ces deux formules peuvent s'employer indifféremment, quoique la quarte et 6^{te} suspensive sur V soit plus logiquement indiquée $\frac{6}{V}$.

e) f)

IV_R $V_R \begin{smallmatrix} 4 \\ \rightarrow 6 \end{smallmatrix}$ $V_R \begin{smallmatrix} 3(+)\end{smallmatrix}$ $IV_R \begin{smallmatrix} 4 \\ \rightarrow 3 \end{smallmatrix}$ $V_R \begin{smallmatrix} 3(+)\end{smallmatrix}$

$\begin{pmatrix} I_R \\ 5 \end{pmatrix} \begin{pmatrix} I_R \\ 5 \end{pmatrix}$

Ex. 286.

a) b)

$UT I$ V_5 I_3 I V_5 I_3 V_5 I

c) d)

$la I_R$ $V_5^{(+)}$ I_3 I $V_R \begin{smallmatrix} 5 \\ 5 \end{smallmatrix}$ $I_R \begin{smallmatrix} 3 \end{smallmatrix}$ $V_R \begin{smallmatrix} 5 \\ 5 \end{smallmatrix}$ I_R

Ex. 287.

a) b)

$UT IV$ $I_5 \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \text{de passage}$ IV_3 IV $I_5 \begin{smallmatrix} 3 \end{smallmatrix}$ IV_3 $I_5 \begin{smallmatrix} 3 \end{smallmatrix}$ IV

c) d)

$la IV_R$ $I_R \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \text{de passage}$ $IV_R \begin{smallmatrix} 3 \end{smallmatrix}$ IV_R $I_R \begin{smallmatrix} 5 \\ 5 \end{smallmatrix}$ $IV_R \begin{smallmatrix} 3 \end{smallmatrix}$ $I_R \begin{smallmatrix} 5 \\ 5 \end{smallmatrix}$ IV_R

La suspension se pratique également à la basse: (voir paragraphes précédents.) La note retardée ne peut être doublée dans les accords I_3 et V_3 .

Ex. 288.

The musical score consists of four systems, each with two staves (treble and bass). The measures are labeled a) through n). Below the staves, Roman numerals and French annotations indicate the harmonic structure and suspension status.

- System 1: a) IV I_3 ; b) IV $I_{\rightarrow 3}$; c) IV I_3 ; d) IV $I_{\rightarrow 3}$
- System 2: e) IV I_3 ; f) IV $I_{\rightarrow 3}$; g) *ut* I V_3 Hnie naturelle; h) I $V_{\rightarrow 3}$ Hnie retardée
- System 3: i) I Hnie nat. V_3 ; j) I Hnie ret. $V_{\rightarrow 3}$; k) I Hnie nat. V
- System 4: l) I Hnie ret. $V_{\rightarrow 3}$; m) I Hnie nat. V_3 ; n) I Hnie ret. $V_{\rightarrow 3}$

Les exemples c-d et i-j sont rythmiquement moins satisfaisants que les autres, parce qu'il y a, aux parties extrêmes, soprano et basse, deux notes liées: anciennement on évitait cette absence de mouvement (arythmie) et les successions b, f, g, h, k, l, m, n, étaient préférées, - le soprano y marque le temps fort qui manque à la basse. Actuellement, cette restriction n'est plus guère observée.

En i, j, la 3^{me} partie est inutile, de même que la 2^{me} partie en k, l.

Les suspensions de tierce, de quinte, et de tierce et quinte, (retard double,) sont faisables dans toute succession d'accords en quinte montante ou quarte descendante:

Suspension de tierce → 3

Ex. 289.

a) etc.

UT IV I → 3 V → 3

b) etc.

la IV_r I_r → 3 V_r → 3+

a) position large etc.

UT IV I → 3 V → 3

b) position large etc.

la IV_r I_r → 3 V_r → 3+

Suspension de quinte → 5

c) etc.

UT IV I → 5 V → 5

d) N.B. etc.

la IV_r I_r → 5 V_r⁺ → 5

c) position large etc.

UT IV I → 5 V → 5

d) etc.

la IV_r I_r → 5 V_r → 5

Suspension de tierce et quinte.

Ex. 290.

e) etc.

UT IV I V

5/3 5/3

f)

la IV_R I_R V_R

5/3 5/3(+)

e) position large

UT IV I V

5/3 5/3

f)

la IV_R I_R V_R

5/3 5/3(+)

La suspension de quinte dans la Dominante relative (VR) - ex. 289 d-N.B. - n'a pas la faveur de la correspondante Majeure, à cause de la quarte diminuée (= quinte augmentée) *sol# - do*.

Du Majeur au relatif.

g)

g¹) * *sib* passager

h)

UT V la IV_R UT V la IV_R UT V la IV_R

3 3 3 3 3 5

la IV_R V^{b3} la IV_R

h¹) * *sib* passager

i²) * *sib* passager

UT V la IV_R V IV_R V IV_R

5 3/5 3/5 3/5

la IV_R V⁻ IV_R V⁻ IV_R

Le *sib* passager transforme l'accord de V en IV_R qui amène plus naturellement l'accord IV_R (*ré*) (en *ré* mineur, le *si* descendant, de degré, est bémolisé) que la VR.

Toutefois cette altération de la tierce est facultative. L'accord de quinte suspendue (h) fait meilleur effet avec la suspension placée à la partie supérieure. (mélodie)

De la Dominante à la 2^{me} Dominante (VV) du Majeur, ou au IV⁺ du mineur.

Ex. 291.

$UT V$ VV V VV V VV
la IV_R *la IV_R⁺* *la IV_R⁺*

Ex. 292.

$UT V$ V^- VV V V^- VV V V^- VV
la IV_R *la IV_R⁺* *la IV_R*

Ex. 293.

$la V_{R}^+}$ VV_R V_{R}^+} VV_R^+ V_{R}^+} VV_R
 $la V_{R}^{\#3}}$ $V_{R}^{\flat3}}$ VV_R $V_{R}^{\#3}}$ $V_{R}^{\flat3}}$ VV_R $V_{R}^{\#3}}$ $V_{R}^{\flat3}}$ VV_R

* La tierce baissée de l'accord de V (*si \flat b*) n'a pas d'utilité, mais donne par son mouvement chromatique, une expression particulière (triste, lacrymante) à la voix ainsi traitée.

** La tierce baissée de l'accord de V_R⁺ (*sol \flat q*) n'a pas d'utilité, même observ. que précédemment.

La succession inverse $\text{II} \rightarrow \text{V}$ ($\text{IV}_R \rightarrow \text{V}$) ne donne qu'un retard de la prime:

Ex. 294.

Diagram illustrating the succession of chords $\text{II} \rightarrow \text{V}$ in $\frac{6}{4}$ time, showing three variations (a, b, c) and their corresponding chord symbols below the staff:

- (a) $\text{V} \rightarrow 8(1)$
- (b) $\text{V}_3 \rightarrow 8(1)$
- (c) $\text{V}_3 \rightarrow 1(8)$

mais si on y a ajouté la tierce sous forme d'appoggiature, 295(a) elle peut se combiner avec la suspension de la prime (b) ou avec l'appoggiature de la quinte (c et d) ce qui amène une nouvelle variété de $\frac{6}{4}$ suspensive.

Ex. 295.

Diagram illustrating the succession of chords $\text{II} \rightarrow \text{V}$ in $\frac{6}{4}$ time, showing four variations (a, b, c, d) and their corresponding chord symbols below the staff:

- (a) II ou IV_R
- (b) V ou IV_R
- (c) II ou IV_R
- (d) V ou IV_R

a et b se pratiquent aussi dans les autres positions, (pas souvent toutefois) mais c n'a pas d'autre variante de position que d, l'autre position (quinte au soprano) amenant des quintes parallèles assez gauches.

La succession 295 produit encore les retards suivants: dans la $\frac{6}{4}$ sur V.

Ex. 296.

Diagram illustrating the succession of chords $\text{II} \rightarrow \text{V}$ in $\frac{6}{4}$ time, showing three variations (a, b, c) and their corresponding chord symbols below the staff:

- (a) II ou IV_R
- (b) $\frac{6}{4}$ V
- (c) V ou IV_R

La 3^{me} position de II ou IV_R (quinte au soprano) amène des quintes parallèles (ex. e, g)

Ex. 297.

Hnie non retardée Hnie retardée Hnie non retardée Hnie retardée

e) f) e²) f²)

$\frac{\text{II}}{\text{ou IV}_R}$ $\frac{6}{4}$ V $\frac{\text{II}}{\text{ou IV}_R}$ $\frac{3}{V}$ $\frac{\text{II}}{\text{ou IV}_R}$ $\frac{6}{4}$ V $\frac{\text{II}}{\text{ou IV}_R}$ $\frac{6}{3}$ V

Hnie non retardée Hnie retardée Hnie non retardée Hnie retardée

g) h) g²) h²)

$\frac{\text{II}}{\text{ou IV}_R}$ $\frac{6}{4}$ V $\frac{\text{II}}{\text{ou IV}_R}$ $\frac{6}{V}$ $\frac{\text{II}}{\text{ou IV}_R}$ $\frac{6}{4}$ V $\frac{\text{II}}{\text{ou IV}_R}$ $\frac{6}{3}$ V

celles-ci peuvent s'esquiver par un retard (ex. f¹, f², h¹, h²,) ce que J.S. Bach a pratiqué couramment (dans ses chorals, notamment.)

Dans les successions V → I et I → IV (en quinte descendante = quarte montante) c'est l'octave de la prime du 2^{me} accord qui peut être retardée, du fait du prolongement de la quinte du 1^{er} accord. Dans la suspension de l'octave (prime) la prolongation doit toujours se trouver à distance de neuvième de la

prime, lorsque celle-ci se trouve déjà attaquée à la basse ou dans une partie interne.

Ex. 298.

First system of musical notation (a, a², b, b²). The treble clef contains chords and melodic lines. The bass clef contains a single note per measure. The notes in the bass clef are: a, a, a, a, b, b, b, b. The chords in the treble clef are: a, a, a, a, b, b, b, b. The notes in the treble clef are: a, a, a, a, b, b, b, b.

ur V I V I⁸ V₃ I V₃ I⁸
 H^{ie} nat. H^{ie} ret. H^{ie} nat. H^{ie} ret.

Second system of musical notation (c, c², d, d²). The treble clef contains chords and melodic lines. The bass clef contains a single note per measure. The notes in the bass clef are: c, c, c, c, d, d, d, d. The chords in the treble clef are: c, c, c, c, d, d, d, d. The notes in the treble clef are: c, c, c, c, d, d, d, d.

ur I IV I IV⁸ I₃ IV I₃ IV⁸
 H^{ie} nat. H^{ie} ret. H^{ie} nat. H^{ie} ret.

Third system of musical notation (e, e², f, f²). The treble clef contains chords and melodic lines. The bass clef contains a single note per measure. The notes in the bass clef are: e, e, e, e, f, f, f, f. The chords in the treble clef are: e, e, e, e, f, f, f, f. The notes in the treble clef are: e, e, e, e, f, f, f, f.

la V_R⁺ I_R V_R⁺ I_R⁸ V₃⁺ I_R V₃⁺ I_R⁸
 H^{ie} nat. H^{ie} ret. H^{ie} nat. H^{ie} ret.

Fourth system of musical notation (g, g², h, h², i). The treble clef contains chords and melodic lines. The bass clef contains a single note per measure. The notes in the bass clef are: g, g, g, g, h, h, h, h, i. The chords in the treble clef are: g, g, g, g, h, h, h, h, i. The notes in the treble clef are: g, g, g, g, h, h, h, h, i.

la I_R IV_R I_R IV_R⁸ I₃ IV_R I₃ IV_R⁸ IV_R⁸
 H^{ie} nat. H^{ie} ret. H^{ie} nat. H^{ie} ret.

A la basse, le retardement se produit surtout **sans** redoublement, de la note retardée sur la note prolongée, sinon, très brièvement :

Ex. 299^A

de même en mineur

On évite de doubler la 3^oe ou la 5^oe lorsque celle-ci est retardée à la basse et lorsqu'il en résulte une dissonance de 7^{me} mineure, qui est d'une dureté extrême, résolue à l'8^oe inférieure.

Ex. 299^B

très mauvais, (note sens. doublée!)

UT Ia V+5 I5

Néanmoins, l'ex. b se rencontre ci et là dans des œuvres même relativement anciennes.

Le renversement de l'accord retardé se pratique comme suit :

Ex. 300.

n'est pas général admis

V I3 V I3 V I3

Hie nat. Hie ret. V I3 V I3

c) c²) d d²) n'est pas général^l admis

I IV I IV I IV I IV

Hie nat. Hie ret. Hie nat. Hie ret.

Dans les cas a et c, la note retardée (*ut* en a, *fa* dans c) ne se trouve que dans une seule voix; en b et d, cette note est attaquée par une voix interne et forme, avec la prolongation, une dissonance de neuvième se résolvant sur l'octave. (Règle: la 9^{me} se résout sur l'octave.)

Les dispositions suivantes sont condamnées:

Ex. 301.

a) b) c) d)

parce que les chocs de seconde en a-d et de septième en b-c ne sont pas conformes à la vieille règle de résolution des dissonances déjà énoncée. L'agrégation de retard manque de clarté, elle forme „paquet“

Le retard de l'octave dans la $\frac{6}{4}$

Ex. 302.

$\frac{6}{4}$ suspensive $\frac{6}{4}$ passagère

a) b)

UT IV $\frac{6}{4}$ V V IV $\frac{6}{4}$ V I IV I IV I IV

$\frac{6}{4}$ suspensive Majeur mixte

c) d)

la UT IV³⁻ $\frac{6}{4}$ V

6 passagère

V_r → 5

Ce retard

se pratique le plus souvent à la partie supérieure, il est assez dur en mineur et en Majeur mixte. Il se combine aussi avec le retard de la sixte:

Ex. 303.

6/4 suspensive

6/4 susp.

6/4 susp.

ut IV V IV V IV V

6/4 susp.

6/4 susp.

6/4 susp.

I II ou IV_R V_R IV V_R

6/4 susp.

6/4 susp.

fa ut la V_R

ut IV_R V_R la IV₃ V_R

Rappelons que la $\frac{6}{4}$ passagère se chifferrait $\begin{matrix} \rightarrow 3 \\ \vee \\ 5 \end{matrix}$ ou $\begin{matrix} \rightarrow 3 \\ \vee \\ 3 \end{matrix}$ c'est à.d. par rapport à la basse fondamentale.

Dans les dispositions b, d, f, et h, on prendra soin, au retard, d'écarter le ténor de la basse d'une neuvième, un choc de seconde comme ci-après, ex.304 a-b-c-d serait dur et confus, à moins de renforcer la basse par une octave de redoublement, comme en 304e-f-g-h.

Ex. 304.

The musical score for Ex. 304 consists of three systems of two staves each (treble and bass). Each system contains two variations labeled a) through h). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 6/4. The variations illustrate different ways to handle the 'choc de seconde' (second clash) between the tenor and bass lines. Variations a, b, c, d, f, and h show the tenor line and a bass line with a second line below it, illustrating the 'choc de seconde' mentioned in the text. Variations e and g show the bass line reinforced by an octave, as suggested in the text.

On trouve parfois dans les chorals anciens - ceux de J.S.Bach, notamment - des dispositions comme 304^{a-d}, mais en réalité, elles sonnaient comme les ex.304^{e-h}, parce que le choral, en même temps qu'il était chanté par le chœur était aussi exécuté sur l'orgue, dont les basses se redoublaient en octaves.*

* On pourrait encore objecter ceci: lorsque le Ténor chante à la même hauteur que la Basse, celle-ci a plus de force; lorsqu'un choc de seconde se produit, il se trouve atténué par cette différence de sonorité, (l'attention se détourne de la dissonance au profit de la basse!)

Le passage suivant de la „Messe du Pape Marcel“ de G.P. da Palestrina s'explique plus difficilement, car cette œuvre s'exécutait a capella (sans accompagnement).

Ex. 305.

Retard de l'octave (prime) dans la cadence rompue en Majeur et dans la succession I → II en Majeur.

Ex. 306.

N.B.

V VI(=IR) V VI(=IR) V VI(=IR)

I II(=IV_R) I II(=IV_R) I II(=IV_R)

N.B. a) La note sensible descendante, au Soprano, est assez usitée.

L'effet médiocre de la succession I → II (= IV_R) dans la position e est atténué notablement par le retard de l'octave.

Exercices.

On commencera par récapituler les diverses sortes de suspensions, en recopiant les modèles donnés que l'on transposera ensuite en diverses tonalités: dans cette transposition on enchâssera l'exemple d'une ou de plusieurs mesures de préparation et d'une ou de plusieurs mesures de terminaison, de façon à former une

phrase musicale. On évitera au début, les trop grandes fréquences de suspensions, on les espacera plutôt. La lecture de quelques auteurs „primitifs“ sera de grand profit. (Palestrina, Vittoria, Rol. de Lassus [encore appelé de Lattre], Jannequin).

Application des exemples 306 a, b.

Ex. 307.

Ex. 307a: *LAb* V IV(-I_R) IV

Ex. 307b: V IV(-I_R) II(IV_R) V I I IV_R(mi) V⁶/₄ V_R⁺ I_R

Voici la liste des suspensions que l'on travaillera de la sorte, (après quoi l'on réalisera les exercices p. 270.)

I. Amener la suspension de la 6^{te} dans l'accord de $\frac{6}{4}$ passager et résoudre. Amener la même suspension d'une $\frac{6}{4}$ suspensive et la résoudre, le tout dans les tons de *SOL, RE, LA, MI, SI, FA, STb, MIb, LAb, REb, SOLb, UTb* et relatifs. La suspension sera placée successivement aux 4 voix.

II. Amener dans les accords de $\frac{V}{3}$, $\frac{IV}{3}$ et $\frac{I}{3}$ une suspension de basse, en prenant garde de ne pas écrire au soprano une note prolongée formant arythmie avec la basse. Dans les tons susindiqués. (Ex. I.)

III. Retarder la basse dans les suites $\Pi - I$, $\frac{V}{5} \frac{I}{1}$, $\frac{I}{5} \frac{IV}{1}$, $\frac{3}{5} \frac{I}{1}$, en 24 tons différents.

IV. Retarder la tierce dans les suites $I - IV - \bar{I}^3 - \bar{V}^3 - I$, cette 3^{ce} placée dans les 3 voix successivement en 24 tons.

V. Retarder de même la 5^{te}.

VI. Retarder de même la 3^{ce} et la 5^{te} simultanées, dans les successions énoncées à l'ex. IV. Même exercice sur les degrés I-V-IV_R-I_R-V_R en baissant préparatoirement la tierce sur les accords V. Même travail sur I-V-VV. en Majeur et en mineur.

VII. Suspendre l'8^{ve} dans les succession $\Pi - V$; $I - V$; $I - IV$, $I - IV$, $V - I$, $V - I$, en 24 tons Majeurs et mineur. NB. (L'8^{ve} de la fond^{le}, b.e!)

VIII. Retarder la 3^{ce} sous forme appoggiaturée (note de passage) dans la succession $\Pi - V$.

IX. Retarder la 4^{te}, dans l'accord de $\frac{6}{4}$ passager ou suspensif; retarder l'8^{ve} dans la $\frac{6}{4}$: successions IV - V; $\Pi - V$;

X. Retarder l'8^{ve} dans la $\frac{6}{4}$.

XI. Retarder l'8 et la 6^{te}

XII. Retarder l'8^{ve} sur l'accord du VI (I_R) précédé de V, et sur l'accord de Π (IV_R) précédé de I.

Exercices.

1. Basse. (Retard à la basse)

2. Retard d'octave ($\overset{\curvearrowright}{I}^8$)

3.

V₃ I IV

4.

RE I₃ IV I V I₃

IV I V I IV₃ V I

6 de la basse

5.

si V⁺_R I₃^R IV_R V⁺_R

IR I₃^R RE IV₃ I₅ IV₃^R V⁺_R IR

6. Octave dans la⁶₄

V I₃ IV₃ I IV₃ V₃

I V V I (idem.) sol# V⁺_R

IR I₃^R IV_R IV_R V⁺_R SI sol#

V⁺_R V⁺_R V⁺_R IV V₃ I IV

7.

Soprano.

$solb$ IV I V $\frac{I}{3}$ $\frac{IV}{1}$ $\frac{IV}{3}$ I V $\frac{I}{3}$ IV $\frac{I}{3}$
 $\frac{II}{5}$ $\frac{V}{5}$ I V $\frac{IV}{3}$ $\frac{IV}{3}$ $\frac{IV}{3}$ $\frac{V}{V}$ V I

8.

Soprano.

mib I_R $\frac{IV_R}{3}$ I_R IV_R V_R^+ $\frac{I_R}{5}$ IV_R $solb$ $\frac{V}{3}$
 I $\frac{IV}{3}$ $\frac{I}{5}$ IV $\frac{I}{3}$ mib $\frac{IV_R}{3}$ IV_R V_R^+
 I_R . . V_R^+ V_R^+ C.R. $VI_R (=IV_{solb})$ $\frac{IV}{3}$ V
 IV_R V_R^+ $\frac{6}{4}$ V_R^+ I_R

9.

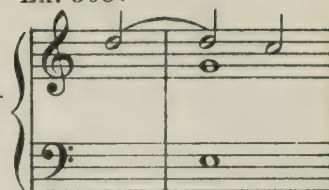
MI V IV I $\frac{V}{5}$ $\frac{I}{3}$ V V C.R.
 VI $ut\#$ V_R^+ C.R. $VI_R (=IV)$ V I V I

Ajouter à ces exercices quelques improvisations de $(2+2) + (2+2)$
 $+ (2+2) + (2+2)$ ou $(4+4) + (4+4)$ etc.

Ne pas oublier que la fonction retardée est indiquée par rapport à la prime. (l'accord dans sa position fondamentale).

Donc $\overset{1}{\underset{3}{I}} \xrightarrow{8}$ ou $\xrightarrow{1}$ signifie accord du 1^{er} degré, retard de la prime ($\xrightarrow{8}$), la basse émet la tierce:

Ex. 308.



De même pour le chiffrage des $\frac{6}{4}$ suspensives (voir page 265, Ex. 302.)

La $\frac{6}{4}$ passagère se chiffre par rapport à la fondamentale. ($\overset{1}{\underset{5}{V}} \dots \overset{1}{\underset{5}{I}}$) ($\overset{1}{\underset{5}{I}} \dots \overset{1}{\underset{5}{V}}$); le chiffre 1 indique donc ici respectivement la prime de V, puis la prime de I.

Suspension dans les successions IV \rightarrow V et V \rightarrow VI.

Les successions en seconde montante amènent d'excellentes suspensions:

Ex. 309.

a) $UT\ IV \quad V \xrightarrow{3}$

b) $IV \quad V \xrightarrow{8}$

c) $la\ IV_R \quad V_R \xrightarrow{8+}$

d) $IV_R \quad V_R \xrightarrow{2+}$

·N.B.

e) $IV_3 \quad V_1$

f) $IV_3 \quad V_1$

g) $IV_3 \quad V_1$

h) $IV_3 \quad V_1$ (Familiar au style de Bach.)

De même dans les autres positions. Seuls cas usités; les dispositions e et g ne sont généralement pas admises, à cause de l'attaque de la note retardée, à moins que le retard ne soit bref comme en h.

Ex. 310. Cadence rompue.

a) $UT\ V \quad (C.R.)\ VI \xrightarrow{3}$
ou IR

b) $V \quad (C.R.)\ VI \xrightarrow{3}$
ou IR

La cadence rompue mineure offre quelque difficulté à cause de la note sensible, qui devrait sauter d'une seconde augmentée :

Ex. 311.

IR V_R^+ $\overset{3}{VI_R}$
ou I

IR V_R^+ $\overset{3}{VI_R}$
ou IV

(se rencontre dans l'Ouverture comp. par Edg. Tinel pour le Drame Sacré Godelive.)

Quoique ces marches de voix peu naturelles se rencontrent çà et là, on les évite en général en descendant la note sensible au degré naturel (7+ → 7-) en la mineur *sol # → sol b* :

Ex. 312.

IR V_R^+ V_R^- $\overset{3}{VI_R}$
ou IV

IR V_R^+ V_R^- $\overset{3}{VI}$
ou IV

IR V_R^- $\overset{3}{VI_R}$
ou IV

IR V_R^- $\overset{3}{VI_R}$
ou IV

(de même avec les autres dispositions, en évitant pour f et h, le ténor choquant la basse de seconde.)
 (Voir Ex. 309.)

N.B.

N.B. à éviter

Ou bien, en employant une suspension montante:

Ex. 313.

I_R V_R^\sharp $\overset{VI_R^\sharp}{\underset{\text{ou } IV}{\rightarrow 3}}$

Ce que nous étudierons plus loin.

Le passage de l'accord I à l'accord II (= IV_R) se pratique de la même façon que $V \rightarrow VI$ et $IV \rightarrow V$.

Ex. 314.

I $\overset{II}{\underset{\text{ou } IV_R}{\rightarrow 3}}$ I $\overset{II}{\underset{\text{ou } IV_R}{\rightarrow 8}}$ I $\overset{II}{\underset{\text{ou } IV_R}{\rightarrow 8}}$

1^{er} Renversment de l'accord du II (= IV_R).

I $\overset{II}{\underset{\text{ou } IV_R}{\rightarrow 8}}$ I $\overset{II}{\underset{\text{ou } IV_R}{\rightarrow 1}}$ I $\overset{II}{\underset{\text{ou } IV_R}{\rightarrow 3}}$

I $\overset{II}{\underset{\text{ou } IV_R}{\rightarrow 1}}$ I $\overset{II}{\underset{\text{ou } IV_R}{\rightarrow 1}}$ I $\overset{II}{\underset{\text{ou } IV_R}{\rightarrow 1}}$

Même choc de seconde (c, g) à éviter. Au sujet du renversement i, doit se répéter ce qui a été dit à propos des cas 309 e, g, h.

Suspension dans l'accord de sixte du deuxième degré. (De même en mineur sauf en e, f assez rudes.)

Ex. 315. Préparation.

a) $I \begin{smallmatrix} \frac{3}{V} \\ 5 \end{smallmatrix} \xrightarrow{6}$ $IV \begin{smallmatrix} \frac{3}{V} \\ 5 \end{smallmatrix} \xrightarrow{6}$ $IR \begin{smallmatrix} \frac{3}{V} \\ 5 \end{smallmatrix} \xrightarrow{6}$ $I_3 \begin{smallmatrix} \frac{3}{V} \\ 5 \end{smallmatrix} \xrightarrow{6}$

b) $I_3 \begin{smallmatrix} \frac{3}{V} \\ 5 \end{smallmatrix} \xrightarrow{6}$ $I_3 \begin{smallmatrix} \frac{3}{V} \\ 5 \end{smallmatrix} \xrightarrow{6}$

Préparation.

Sous forme appoggiaturée.

c) $I \begin{smallmatrix} \frac{3}{V} \\ 5 \end{smallmatrix} \xrightarrow{\frac{3}{8} 6}$

d) $II \begin{smallmatrix} \frac{3}{V} \\ 5 \end{smallmatrix} \xrightarrow{6}$ ou $IV_R \begin{smallmatrix} \frac{3}{V} \\ 5 \end{smallmatrix} \xrightarrow{6}$

e) $II \begin{smallmatrix} \frac{3}{V} \\ 5 \end{smallmatrix} \xrightarrow{\frac{3}{8} 6}$ ou $IV_R \begin{smallmatrix} \frac{3}{V} \\ 5 \end{smallmatrix} \xrightarrow{\frac{3}{8} 6}$

f) $IV_3 \begin{smallmatrix} \frac{3}{V} \\ 5 \end{smallmatrix} \xrightarrow{\frac{3}{8} 6}$

Exercices.

Récapitulation des suspensions que l'on travaillera tout d'abord de la façon déjà indiquée (p. 269.)

Ex. 316.

$\boxed{309 \text{ transp. en SOL}}$ $\boxed{312 f}$

$V \begin{smallmatrix} \frac{3}{8} \end{smallmatrix}$ $mi V^+$ $SOL IV \begin{smallmatrix} \frac{3}{8} \end{smallmatrix}$ V

$\boxed{315 f}$ etc.

$II \begin{smallmatrix} \frac{3}{8} \end{smallmatrix}$ RE $I \begin{smallmatrix} \frac{3}{8} \end{smallmatrix}$

Après quoi, l'on procédera à la réalisation des exercices I-XI page 277.

- I. Suspension de 3^{ce} dans l'accord V précédé de IV, en Majeur et en mineur.
- II. Suspension de 8^{ve} et 3^{ce} dans les mêmes successions.
- III. Suspension de la prime dans l'accord V précédé de IV. Les exercices I. II. III. les 24 tons et diverses positions.
- IV. Retard de la 3^{ce} dans l'accord VI précédé de V (cadence rompue.) De même en mineur, avec ou sans abaissement de la note sensible.
- V. Retard de la tierce dans l'accord II (IV_R) précédé de I. De même en mineur.
- VI. Retard de la tierce et de l'8^{ve} dans la même succession.
- VII. Retard de la prime de l'accord II (IV_R) en forme de II précédé de I ou de I.
 $\frac{3}{3}$
- VIII. Retard de la prime et de l'octave du même accord. (Basse)
- IX. Retard de la prime de l'accord II (IV_R) à la basse, précédé de I.
 $\frac{3}{3}$
 Tous ces exercices en diverses tonalités et positions.
- X. Retard de la 6^{te} dans l'accord de 6^{te} du II^d degré ($\frac{3}{5}$) précédé de I, de I ou de IV.
 $\frac{3}{3}$
- XI. Retard $\frac{3}{5}$ amené et résolu.
 $\frac{3}{5}$

Exercices.

1. Basse.

2.

IV I₃ V₃ I⁸ IV⁸ V₃
 IV I₃ II⁸ I⁸ IV⁸ $\frac{6}{4}$ V₃ V₃
 II⁸ V₃ V₃ IV⁸ V₃ IV
 I₃ IV⁸ I₅ IV⁻ V I

3. Soprano.

I_R V⁺₃ I_R IV_R V_R I_R . IV_R I_R⁵ V_R³⁺
 la I_R IV_R V_R³⁺ V_R⁵
 ré V_R⁺ I₃ V_R⁺ VI_R ré IV_R I_R⁵ IV_R . V_R³
 ou (IV en FA)
 ou I₃ IV₃^R I₃ V_R³⁺ I_R

4. Soprano.

stb V . V₃ I⁸ I₃ IV⁸ II⁸ sol IV_R I_R stb I V₃ V₃ I⁸ I₃

IV⁸ I V³ *FA*₃ V I $\frac{1}{3}$ IV $\xrightarrow{1}_3$ I IV⁸ V I *SI*^b

sol IV_R V_R⁸ $\frac{1}{3}$ ^r V_R³⁺ C.R. V₃¹ I V⁽⁵⁾

5. Soprano.

V₃⁵ V⁵ I V₅¹ $\frac{1}{3}$ IV⁸

V₅¹ I $\frac{1}{3}$ IV . V³ V₃⁵ I V₅¹ $\frac{1}{3}$ *SI*^b IV⁵ V⁸ .

I⁸ V . I⁸ IV . I³ IV . . .

SI^b I³ IV I¹ . I V³ C.R. I_R IV (V₄⁶) V₃³ I I

MI^b V I IV $\xrightarrow{1}_3$. I V³ C.R. I_R IV (V₄⁶) V₃³ I I

6. Soprano.

LA^b $\frac{1}{3}$ IV V⁸ I V⁵ $\frac{1}{3}$ ¹ $\frac{3}{5}$ V₅

$\frac{1}{3}$. . . IV¹ *fa* IV_R V_R³ $\frac{1}{3}$ ^r I_R V_R³ V_R

I_R³ IV¹ . V₄⁶ V_R³ I_R¹ IV *LA*^b V

V₅³ . I₃ IV⁸ $\frac{6}{4}$ V₃³

Successions de seconde descendante VI → V. Aucune nouvelle explication n'est à donner:

Ex. 317.

VI V VI V³

IV₃ V₁ V₁

De même en mineur, sauf pour l'exemple f, trop dur s'il est prolongé.

En e, quoiqu'en disent quelques théoriciens, les quintes parallèles sont esquivées par la suspension.

En f, il y a lieu de se conformer au principe exposé 309 e, g, h et 314.

En c, le ténor croise l'alto, ce qui permet de bien disposer l'accord de $\frac{6}{4}$ sur V. On pourrait encore donner au ténor la partie *mi* → *ré* et, à l'Alto, la partie *ut* → *sol*, la position des voix redeviendrait ainsi normale au 2^{me} accord:

Ex. 318A

On pourrait encore recourir au redoublement de la 5^{te} du 1^{er} accord:

Ex. 318B

h) i) j) etc.

En d, la suspension de la quinte est prise par échange et forme donc appoggiature: Ce procédé peut être appliqué à presque toutes les suspensions étudiées jusqu'ici, (au moins dans les parties supérieures, car il s'agit ici d'une forme essentiellement mélodique.) (Voir Ex. p. 186)

Ex. 319.

terce quinte quinte tierce et quinte

a) b) c) d)

UT I V $\xrightarrow{3}$ I V $\xrightarrow{5}$ I V $\xrightarrow{5}$ I V $\xrightarrow{5}$ I V $\xrightarrow{5}$ $\xrightarrow{3}$

SOL IV I $\xrightarrow{3}$ IV I $\xrightarrow{5}$ IV I $\xrightarrow{5}$ IV I $\xrightarrow{5}$ IV I $\xrightarrow{5}$ $\xrightarrow{3}$

terce et quinte Le mouvement direct vers l'octave est à rejeter: prime

e) f)

UT I V $\xrightarrow{5}$ $\xrightarrow{3}$ UT I IV $\xrightarrow{8}$

SOL IV I $\xrightarrow{5}$ $\xrightarrow{3}$ FA V I $\xrightarrow{8}$

prime IV tierce de II à rejeter: ou IV

g) h) i) j) k)

UT I IV $\xrightarrow{3}$ $\xrightarrow{1}$ I II $\xrightarrow{3}$

FA V I $\xrightarrow{3}$ V IV $\xrightarrow{3}$ $\xrightarrow{3}$

C.R. ou IR

terce quinte prime (V) Eviter:

i) j) k)

UT IV V $\xrightarrow{3}$ IV V $\xrightarrow{5}$ IV V $\xrightarrow{1}$ $\xrightarrow{3}$

tierce (de II) et prime ou (IV_r) tierce et prime octave octave et sixte

l) m) n) o)

I IV₃(IV_r) I₃ II (IV_r) IV₃ 6₄/_V IV₃ 8₄/_V

N.B. sixte et octave prime de V prime de V

p) q) r)

IV₃⁻ 8₄/_V (b) IV₃⁽⁻⁾ V¹ IV₃ V₃¹

etc. ainsi qu'en mineur.

N.B. Le 6^{me} degré naturel succédant au 6^{me} degré baissé est d'un usage courant et vaut même mieux, en Majeur. (Quelques théoriciens considèrent à tort le degré ♯, après le degré ♭, comme une fausse relation.)

Les suspensions dans les autres successions en seconde: II → I; IV → III (= V_r); V_r → IV_r (= II) I → VV_r se manient de façon identique; inutile, par conséquent, de les passer en revue.

Il en est de même de la sixte du 6^e degré ($\frac{3^\sharp}{5}$) qui donne un retard de sixte et une combinaison de retard et d'appoggiature (sixte et octave soit tierce et quinte calculées par rapport à l'accord VV fondamental; rappelons que cette fondamentale est supprimée.)

Ex. 320.

a) a.²) a.³) a.⁴)

I 8₅ > 3₅ VV₅sup. I 8₅ > 3₅ VV₅sup.

(N.B. #3 est calculé par rapport à VV fondamental.) Revoir les applications données sur l'accord $\frac{3^\sharp}{5}$.

Musical notation for the first system, showing two staves with chords and fingerings. Labels include "b)", "b²)", "c)", "octave et sixte", and "N.B.".

Chord symbols and fingerings below the first staff:

 V $\xrightarrow{3}$ VV₅ sup.

 V $\xrightarrow{3}$ VV₅ sup.

 I $\xrightarrow{5}$ $\xrightarrow{3}$ VV₅ sup.

Musical notation for the second system, showing two staves with chords and fingerings. Labels include "c²)", "d)", "d²)", and "octave et sixte".

Chord symbols and fingerings below the second staff:

 I V₃ $\xrightarrow{5}$ $\xrightarrow{3}$ VV₅ sup.

 I $\xrightarrow{3}$ $\xrightarrow{3+}$ VV₅

 I V₃ $\xrightarrow{5+}$ $\xrightarrow{3+}$ VV₅

N.B. 5 et 3# calculées par rapport à VV fondamental, ce VV étant supprimé.

Ex. 321.

Musical notation for the first part of Ex. 321, showing two staves with chords and fingerings. Labels include "a)", "b)", "c)", "terce", "appog.", "quinte et tierce", and "échange appog.".

Chord symbols and fingerings below the first staff:

 $\frac{3}{5}$ VV $\xrightarrow{3}$ V

 $\frac{3}{5}$ VV $\xrightarrow{5}$ $\xrightarrow{3}$ V

 $\frac{3}{5}$ VV $\xrightarrow{1}$ V

Musical notation for the second part of Ex. 321, showing two staves with chords and fingerings. Labels include "d)", "double appog.", "e)", and "e²)".

Chord symbols and fingerings below the second staff:

 $\frac{3}{5}$ VV $\xrightarrow{1}$ $\xrightarrow{3}$ V

 $\frac{3}{5}$ VV $\xrightarrow{1}$ V₃

 $\frac{3}{5}$ VV $\xrightarrow{1}$ V₃

Le mineur amène quelques suites parfois d'aspect assez audacieux.

$\begin{matrix} 3 \\ VV \\ 5 \end{matrix}$
 $\begin{matrix} 6 & 4 \\ V & \end{matrix}$
 $\xrightarrow{8}$
V

$V_R 8$
 $V_R 3$
 $V_R 3+$

L'attaque du VI⁻(*la*^b) suivant immédiatement le VI⁺(*la*[#]) est considérée à tort comme une fausse relation par certains théoriciens.

Sous forme d'appoggiature, le caractère mélodique de la basse s'accroît fortement.

Ex. 322A

a) (tierce) b) c) d) *Ia min.*
 $(UT)V$ I $\xrightarrow{3}$ I IV $\xrightarrow{3}$ IV $\xrightarrow{3}$ V $\xrightarrow{3}$ V_R^+
 e) f) g) h)
 IV_R (aussi IV^+) IV V $\xrightarrow{3+}$ IV $\xrightarrow{3}$ UT VV $\xrightarrow{3+}$

i) j) k) l) (prime)

m) n) o) p)

etc.

de même en mineur.

L'exemple e est aussi praticable sur la IV⁺. Les exemple h, i, j et k sont faisables en mineur.

A remarquer qu'en m, o et p, la note d'appogiature permet d'esquiver des 5^{tes} parallèles.

Ces formes appoggiaturées s'accommodent également de la prime redoublée

Ex. 322^B

l²⁾ m²⁾ n) o) etc.

et de la tierce lorsque celle-ci engendre une 7^e mineure. Le redoublement est donc à rejeter.

Ex. 322^C

p) q) r) etc.

rejeté

V_R I_R-₃ IV_R-₃ I-₃

Suspensions dans les Marches rétrogrades V → IV et II → I.

Celles-ci, d'un effet souvent médiocre, deviennent moins raides par l'adjonction d'un retard.

Ex. 323^A

Examples a) through e) show suspensions in retrograde marches. The notation includes treble and bass staves with notes and rests. Below the staves are Roman numerals indicating the chords: $UT V$, IV , IV , IV , V , IV , V , IV .

parfois Doubles. appoggiatures

Examples f) through j) show double suspensions and appoggiatures. The notation includes treble and bass staves with notes and rests. Below the staves are Roman numerals indicating the chords: IV , IV , IV .

A la basse (peu pratiqué)

Examples k) through n) show suspensions in the bass. The notation includes treble and bass staves with notes and rests. Below the staves are Roman numerals indicating the chords: IV , IV , IV .

etc. inusité mineur

Examples o) through s) show various suspension techniques. The notation includes treble and bass staves with notes and rests. Below the staves are Roman numerals indicating the chords: V , IV , V , IV , IV , IV .

J. S. Bach. Choral.

(rejeté par quelques théoriciens.)

t) u) v)

IV_{-3}^{-1} IR VR_{-3+} $IV_{-1/3}$

V - IV et $VR - IV_{-3}^{+}$ (marches de voix assez semblables à celles de 323A)

Ex. 323B

a) b) c) d) e)

(liaison) etc. etc. etc.

tr la

La marche I - IVIV donne quelques suspensions d'effet assez âpre.

Ex. 324A

a) b) c) d)

IV_{-3} IV_{-3-}

e) f) g) h)

etc.

de même en mineur. tr Majeur.

i) a 3 parties j) k) l) N.B.

m) n) o) p) etc.

la mineur

Dans les exemples d et l, le *mi*^b est nécessaire pour amener le *ré*^b.

La suspension sauve les quintes, dans les exemples f, g, h, i, m, n.

L'exemple g contient un spécimen de double retard avec, dans d'autres voix, l'harmonie non retardée; de tels chevauchements de sons ne se pratiquent qu'à l'orchestre ou à l'orgue.

Formes appoggiaturées.

Ex. 324^B

a) b) c) d) e)

N.B.

f) g) h) etc.

N.B.

En c, e et h, le *mi*^b amène le *ré*^b.

Suspension (de la sixte) dans les sixtes parallèles diatoniques.

Ex. 325^A

seule disposition:

J.S. Bach. „Crucifixus” de Messe en *si* mineur.

Préludes:

Grandes Flutes. *d*¹ etc.

Violons et Altos.

Violoncelles et C. Basses (en *8ves*)

Accords fondam^x plus loin: *mi* I_R V_R⁻ IV_R⁻ I_R⁻ V⁺

Flutes. *d*²

Violons et Altos.

Sopranos. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

Altos. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

Chœur. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

Ténor. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

Basses. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

Violoncelles et C. Basses.

mi I_R V_R⁻ IV_R⁺ IV_R⁻ la VV_R

no - bis

xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - tio Pi - la -

ci - fi - xus e - ti am pro no -

V_R *mi* V_R⁺ V_R⁻ IV_R⁺ IV_R⁻ I_R⁻ V

d^3 etc.
 pas sus et se-pul-tus est
 Pas-sus
 bis pas-sus et se-pul-tus est
 I ⁵ la IR IR mi IVR VR N.BVR I

Le mouvement de ce fragment grandiose de la Messe en *si* mineur de J. S. Bach, est Adagio, la nuance *p*. (Voir la Conclusion dramatique)

Le morceau a pour base le dessin chromatique descendant I-VII⁺-VII-VI⁺-VII-V obstinément répété au grave par les Violoncelles et C. Basses, chaque répétition constituant une phrase dont les harmonies sont toujours différentes, sauf aux passages cités (d^1 , d^2 , d^3) lesquels concordent avec la suite de sixtes chromatiques citée plus haut (326 c⁴) L'accompagnement est constitué en sus de la basse obstinée instrumentale, de 2 flûtes dialoguant avec les Violons I, II et Alto: ces 5 instruments redoublent (sans les suivre exactement) les harmonies du chœur; on remarquera que les voix (du chœur) émettent par ci par là des notes d'ornement étrangères à l'harmonie fondamentale, (d^2 mesure 3, soprano; mesure 5 alto, etc.) On constatera encore que le dialogue des flûtes et cordes s'effectue sans marches d'octaves (resp. unissons); l'auteur les évite soigneusement, il en résulte des sauts parfois un peu naïvement contournés. A la 4^e mesure de d^3 (N.B.) la basse du chœur est redoublée, dans les éditions récentes de l'œuvre, par les basses de l'orchestre, mais les exemplaires anciens de la partition accusent 6 fois la note *si*, comme aux dessins précédents; on choisira de ces deux textes celui qui paraît le plus logique ou le mieux sonnante.

Suspensions montantes.

Diatoniquement: Elles ne se font que par résolution à un demi-ton:

Ex. 327A

I $\xrightarrow{8}$ IV I $\xrightarrow{1}$ IV I $\xrightarrow{1}$ IV IR $\xrightarrow{3}$ IV_R

I $\xrightarrow{3}$ IV_R (= II) V I $\xrightarrow{8}$ V I $\xrightarrow{1}$ V I $\xrightarrow{1}$

V I $\xrightarrow{1}$ V_R⁺ I_R $\xrightarrow{8}$ V_R⁺ I_R $\xrightarrow{1}$ V_R⁺ I_R $\xrightarrow{1}$

V_R⁺ I_R $\xrightarrow{1}$ V_R⁺ VR(-IV) $\xrightarrow{3}$ V C.R. VI (=IR) $\xrightarrow{3}$ V C.R. VI (=IR) $\xrightarrow{3}$

Chromatiquement, en altérant la note retardée, ce qui produit une appogiature:

Ex. 327B N.B.

V I $\xrightarrow{8}$ I $\xrightarrow{3}$ IV I $\xrightarrow{5}$ V IV $\xrightarrow{8}$ V

e) N.B. IV $\xrightarrow{5}$ V
 f) IV $\xrightarrow{5}$ V₃
 g) IV₃ $\xrightarrow{5}$ V₃
 h) IV $\xrightarrow{5}$ I₃
 i) IV₃ $\xrightarrow{5}$ V
 j) IV₃ $\xrightarrow{5}$ V₃
 k) IV₃ $\xrightarrow{5}$ V

N.B. Dans les cas e, f, g, h, j, l'écart de 7^e (résolue sur l'8^{ve}) est obligatoire.

N.B. L'attaque (redoublement) de la tierce suspendue est généralement évitée comme étant trop rude. A remarquer qu'en e, l'appoggiaturé permet d'esquiver les quintes parallèles. De même en i et k.

Quelques modernes ont néanmoins essayé le prolongement montant diatonique.

Ex. 328.

a) I $\xrightarrow{1}$ I_R
 b) IV $\xrightarrow{1}$ II_R ou IV_R
 c) pass. I $\xrightarrow{1}$ I_R
 d) pass. IV $\xrightarrow{1}$ II_R ou IV_R
 e) Debussy, "Pélleas et M." (sans tierce) I_a IV_R $\xrightarrow{1}$ I_R₃
 f) (sans sixte) (sans 3) I_a IV_R I_R I_R $\xrightarrow{1}$ $\xrightarrow{3}$ idem.

N.B. Les accords incomplets des ex. e-f évoquent l'époque lointaine de l'organum. Toutes ces suspensions sont rarissimes dans les formes simples citées plus haut.

Suspensions Combinées.

La prolongation montante complète le plus souvent la descendante; on les rencontre accolées de la sorte depuis le seizième siècle.

Ex. 329.

a) *ut* *Majeur* I $\overset{\star}{IV}_3$ $\overset{\rightarrow}{\underset{1}{1}}$

b) V $\overset{\rightarrow}{\underset{1}{1}}$

c) V $\overset{\rightarrow}{\underset{1}{1}}$

d) V $\overset{\rightarrow}{\underset{1}{1}}$

e) *par échange* I $\overset{\star}{IV}_3$ $\overset{\rightarrow}{\underset{1}{1}}$

f) I $\overset{\star}{IV}_3$ $\overset{\rightarrow}{\underset{1}{1}}$

g) V $\overset{\star}{I}_3$ $\overset{\rightarrow}{\underset{1}{1}}$

h) V $\overset{\star}{I}_3$ $\overset{\rightarrow}{\underset{1}{1}}$

i) *ut mineur* I_R $\overset{\star}{IV}_R^3$ $\overset{\rightarrow}{\underset{1}{1}}$

j) I_R $\overset{\star}{IV}_R^3$ $\overset{\rightarrow}{\underset{1}{1}}$

k) I_R $\overset{\star}{IV}_R^3$ $\overset{\rightarrow}{\underset{1}{1}}$

l) I_R $\overset{\star}{IV}_R^3$ $\overset{\rightarrow}{\underset{1}{1}}$

m) I_R $\overset{\star}{IV}_R^3$ $\overset{\rightarrow}{\underset{1}{1}}$

n) I_R $\overset{\star}{IV}_R^3$ $\overset{\rightarrow}{\underset{1}{1}}$

o) V_R⁺ $\overset{\star}{I}_R^3$ $\overset{\rightarrow}{\underset{1}{1}}$

V_R^+ $\begin{matrix} \rightarrow 1 \\ \rightarrow 1 \\ \text{I}_R \\ 3 \end{matrix}$
 V_R^+ $\begin{matrix} \rightarrow 1 \\ \rightarrow 1 \\ \text{I}_R \\ 3 \end{matrix}$
 V_R^+ $\begin{matrix} \rightarrow 1 \\ \rightarrow 1 \\ \text{I}_R \\ 3 \end{matrix}$

a. Double suspension de la sixte dans l'accord IV_3 (prime retardée)

b. idem; autre disposition.

c. Double suspension de la sixte dans l'accord I_3 (prime retardée)

d. idem; autre disposition.

e-f-g-h; les suspensions précédentes avec échange de voix formant appogiature.

i à r suspensions doubles correspondant aux précédentes.

En k-l-m et n, la note complémentaire est chromatisée ($\frac{1}{2}$ ton).

En m et n la suspension est résolue avec échange.

Ex. 330.

I_R $\begin{matrix} \rightarrow 1 \\ \rightarrow 1 \\ \text{IV}_R \\ 3 \end{matrix}$
 I_R $\begin{matrix} \rightarrow 1 \\ \rightarrow 1 \\ \text{IV}_R \\ 3 \end{matrix}$
 I_R $\begin{matrix} \rightarrow 1 \\ \rightarrow 1 \\ \text{IV}_R \\ 3 \end{matrix}$

I_R $\begin{matrix} \rightarrow 1 \\ \rightarrow 1 \\ \text{IV}_R \\ 3 \end{matrix}$
 I_R $\begin{matrix} \rightarrow 1 \\ \rightarrow 1 \\ \text{IV}_R \\ 3 \end{matrix}$
 V_R^+ $\begin{matrix} \rightarrow 1 \\ \rightarrow 1 \\ \text{I}_R \\ 3 \end{matrix}$

V_R^+ $\begin{matrix} \rightarrow 1-1 \\ \rightarrow 1-1 \\ \text{I}_R \\ 3 \end{matrix}$
 I_R $\begin{matrix} \rightarrow 1 \\ \rightarrow 1 \\ \text{I}_R \\ 3 \end{matrix}$
 I_R $\begin{matrix} \rightarrow 1 \\ \rightarrow 1 \\ \text{I}_R \\ 3 \end{matrix}$

N. B. L'altération ascendante aux exemples b-c-d-e est facultative.

Dans la sixte du 2^{me} degré:

Ex. 331.

a) b) N.B. c)

d) forme appoggiaturée e) f) Mode mixte etc.

$\overset{3}{Vsup}$ ₅ $\overset{3}{Vsup}$ ₅ $\overset{3}{Vsup}$ ₅

Toutes ces agrégations constituent des pseudoaccords de septième. Anciennement, les marches de voix usitées se rapprochaient des exemples ci-dessus b-c-e-f; la partie complémentaire descendant de tierce.

Extraits de la "Messe du Pape Marcel" de P. da Palestrina.

Ex. 332.

a) b)

c) d)

ré $\overset{1}{IVr}$ ₃

e)

$\frac{6}{8}$ V_R

f) * — g) * —

ré mineur II \sharp 6

Exercices.

Exercices de récapitulation des suspensions précédemment étudiées.
A travailler conformément au spécimen donné ci-dessous

Specimen.

1ère Phrase.

2me Phrase. 3me Phr.

N.B.

IV³ FA

Rappel de la 1^{ère}

I. a) Retard de 3^{ce}, b) de 3^{ce} et 5^{te}, c) de prime dans l'accord V précédé de VI (I_R). Amener et résoudre en diverses positions et tonalités.

II. Amener des a) retards appoggiaturés de 3^{ce}, b) de 5^{te} et 3^{ce}, c) d' 8^{ve}, d) d' 8^{ve} et 3^{ce} dans les accords A) V précédé de I; B) IV précédé de I; C) IV_3 précédé de I; D) II (IV_R) précédé de I; E) V précédé de IV ou F) de II; G) IV_3 précédé de I ou H) de $\frac{1}{3}$; éviter les sauts d'octave directe.

III. Retards appoggiaturés sur a) II précédé de $\frac{1}{3}$; b) $\frac{6}{V}$ précédé de $\frac{6}{\text{IV}_3}$; c) $\frac{6}{V}$ précédé de $\frac{6}{\text{IV}_3}$; d) $\frac{3}{V}$ précédé de $\frac{3}{\text{IV}}$ ou e) $\frac{3}{\text{IV}_3}$; f) $\frac{3}{V}$ précédé de $\frac{3}{\text{IV}}$ ou g) II ou h) $\frac{1}{3}$.

IV. Retard de la 6⁺ dans l'accord du 6^{me} degré ($\frac{6}{\text{VI}}$) précédé de i) I ou j) $\frac{1}{3}$ ou k) $\frac{6}{V}$; V Retard appoggiaturé $\frac{9}{6}$ sur le 6^e degré (Ex. 323^A g) précédé de l) I, de m) $\frac{1}{3}$ ou de n) $\frac{6}{V}$.

V. Suite de sixtes parallèles avec retard (à la partie sup^{re}) de la 6^{te} VI. Idem, sixtes chromatiques.

VI. Suspensions montantes diatoniques: A) retard d'octave dans l'accord a) IV, b) IV_3 , c) VV_R , d) I, $\frac{1}{3}$; B) Retard de la 3^{ce} de II précédé de l'accord I; C) Retard de la sixte dans l'accord a) I_3^R précédé de V_R^+ ou de b) II_R ($\frac{3}{\text{V}_R^+}$); D) Retard de la 3^{ce} dans l'accord de VI_R (= IV Majeur) précédé de l'accord de V_R^+ ; E) Retard de la 3^{ce} de l'accord de VI (= I_R) précédé de V (cad. rompue).

VII. Suspensions montantes chromatiques: retard (chromatique) a) de la 3^{ce} de I précédé de V ou b) de $\frac{6}{3}$; c) idem de la 3^{ce} de IV précédé de $\frac{1}{3}$; d) id. précédé de V_R^+ e) de la 5^{te} de V précédé de IV ou f) $\frac{1}{3}$; g) idem de la 5^{te} de $\frac{6}{3}$; h) idem de la 5^{te} de I précédé de IV ou i) $\frac{1}{3}$; j) idem de la 5^{te} de $\frac{1}{3}$.

VIII. Suspension montante diatonique en forme de note passagère (exception) Ex. 228^{c,d} a) octave, sur VI (I_R) précédé de I; sur b) IV_R précédé de IV.

IX. Suspensions combinées: Réaliser dans tous les tons les doubles retards suivants: a) 1^{me} dans IV_3 précédé de I; 1^{me} de I_3 précédé de V; b) (direct ou par c) échange) les deux suspensions en mineur d) IV_R et e) I_R ; d-f avec et e-g sans chromatisme de la note prolongée ascendante; h) 6^{te} dans l'accord du II degré précédé de h) IV, i) I_3 , ou j) VI (I_R) en hk) ik) jk) hl) il) jm) hn) in) jn) Majeur, mineur et Majeur mixte.

Les indications encadrées au-dessus de la portée renvoient aux exemples.

1.

2.

cr

$\frac{3}{5}VV$ V^1 VI-Irut $\frac{VR}{3}$ IR $\frac{3+}{5}VVsup$ I_3

à 4 voix

sol $\frac{VR+}{3}$ $\frac{3+}{5}VVsup$ $\frac{IR}{5}$ $\frac{3+}{5}$ à 3 voix $\frac{VVsup}{5}$ $\frac{VR+}{3}$

$\frac{VR+}{3}$ $\frac{MIb}{3}$ V $\frac{IV}{8}$ $\frac{I}{5}$ $\frac{IVk}{3}$ $\frac{I_3}{5}$ $\frac{VR+}{3}$ $\frac{VR}{3}$
[ut m.]

(ut m. et mi^b alternés)

$\frac{I_3}{3}$ $\frac{IR}{3}$ $\frac{MIb}{3}$ IV V

7.

$\frac{3}{5}VV$ $\frac{3+}{5}VV$ V V I

8.

c.r. VI(-IR) $\frac{VR+}{3}$ $\frac{IVa}{3}$ Réb V sib $\frac{VR+}{3}$ $\frac{IR}{3}$

$\frac{VR+}{3}$ c.r. VI(-IV Réb) Réb $\frac{VV}{3}$ V $\frac{V}{3}$

I V c.r. VI(-IR sib) IVR $\frac{V Réb}{3}$ V

9.

I $\overset{\rightarrow}{3}$ $\frac{I}{3}$ $\overset{\rightarrow}{3}$ IV II V $\overset{\rightarrow}{5}$ $\frac{V}{3}$ $\overset{\rightarrow}{3}$ I $\overset{\rightarrow}{3}$ $\overset{\rightarrow}{5}$ $\frac{V}{3}$ $\overset{\rightarrow}{3}$ $\overset{\rightarrow}{5}$ $\frac{V}{3}$

$\overset{\rightarrow}{5}$ V IV $\overset{\rightarrow}{5}$ $\frac{I}{3}$ $\overset{\rightarrow}{5}$ $\frac{V}{5}$ $\overset{\rightarrow}{3}$ I *SI*

IV $\frac{IV}{3}$ $\overset{\rightarrow}{5}$ $\frac{V}{3}$ V $\frac{I}{3}$ c.r. $\overset{\rightarrow}{3}$ IR(*sol*♯) $\overset{\rightarrow}{3}$ $\frac{V}{3}$ $\overset{\rightarrow}{3}$ $\frac{I}{3}$

\vec{R} $\overset{\rightarrow}{3x}$ $\overset{\rightarrow}{1}$ $\overset{\rightarrow}{3x}$ $\overset{\rightarrow}{8}$ IR *SI* $\frac{IV}{3}$ $\overset{\rightarrow}{5}$ $\frac{V}{3}$

$\overset{\rightarrow}{3}$ I $\overset{\rightarrow}{3}$ IV $\overset{\rightarrow}{3}$ $\frac{V}{5}$ $\overset{\rightarrow}{8}$ $\frac{I}{3}$ $\overset{\rightarrow}{3}$ IV $\frac{VV}{3}$ $\frac{I}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{V}{V}$ $\overset{\rightarrow}{3}$ V

10.

Prolongation diatonique. Placer d'autres prolongations ou appoggiatures (au choix) aux endroits marqués: *

SOL $\overset{\rightarrow}{1}$ IR $\overset{\rightarrow}{1}$ $\frac{II}{IV}$

$\frac{II}{IV}$ $\overset{\rightarrow}{1}$ $\frac{II}{IV}$

11. Suspensions combinées.

$\overset{\rightarrow}{1}$ $\frac{I}{3}$ $\overset{\rightarrow}{1}$ $\frac{IV}{3}$ V

$\overset{\rightarrow}{1}$ $\frac{IV}{3}$ $\frac{I}{5}$ IV $\overset{\rightarrow}{1}$ $\frac{I}{3}$

12.

Staff 1: Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. Notes: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter). Fingerings: 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3. Chords: V, V_R⁺. A star is above the F#3 note. The text "ut#" is written below the staff.

Staff 2: Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. Notes: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter). Fingerings: 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3. Chords: I_R³, I_R³, fa#, I_R³, I_R³. A star is above the F#4 note.

Staff 3: Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter). Fingerings: 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3. Chords: I_R³, I_R³, sol#, V_R. A star is above the F#5 note. The text "sol#" and "IV_R³" are written below the staff.

Staff 4: Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. Notes: G5 (quarter), A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (quarter), D6 (quarter), E6 (quarter), F#6 (quarter), G6 (quarter). Fingerings: 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3. Chords: IV, SI. A star is above the F#6 note.

Staff 5: Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. Notes: G6 (quarter), A6 (quarter), B6 (quarter), C7 (quarter), D7 (quarter), E7 (quarter), F#7 (quarter), G7 (quarter). Fingerings: 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3. Chords: IV₃, si, I_R. A star is above the F#7 note.

Staff 6: Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. Notes: G7 (quarter), A7 (quarter), B7 (quarter), C8 (quarter), D8 (quarter), E8 (quarter), F#8 (quarter), G8 (quarter). Fingerings: 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3. Chords: IV_R³, IV_R³, IV_R, IV_R. A star is above the F#8 note.

Staff 7: Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. Notes: G8 (quarter), A8 (quarter), B8 (quarter), C9 (quarter), D9 (quarter), E9 (quarter), F#9 (quarter), G9 (quarter). Fingerings: 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3. Chords: LA IV I, II(IV_R). A star is above the F#9 note.

13.

Staff 1: Bass clef, key signature of one flat (Bb), 2/2 time signature. Notes: G2 (half), A2 (half), B2 (half), C3 (half), D3 (half), E3 (half), F#3 (half), G3 (half). Fingerings: 1-2-3, 1-2-3. Chords: I_R³, V_R. A star is above the F#3 note.

Staff 2: Bass clef, key signature of one flat (Bb), 2/2 time signature. Notes: G3 (half), A3 (half), B3 (half), C4 (half), D4 (half), E4 (half), F#4 (half), G4 (half). Fingerings: 1-2-3, 1-2-3. Chords: V_R⁺, IV_R, IV_R³, $\frac{6}{4}$ V_R(I_R⁵). A star is above the F#4 note.

14.

fa# $\text{IV}_R^{\frac{1}{3}}$ $\text{IV}_R^{\frac{1}{3}}$ $\text{I}_R^{\frac{1}{5}}$

do# I_R ré $\text{IV}_R^{\frac{1}{3}}$

$\text{IV}_R^{\frac{1}{3}}$ $\text{IV}_R^{\frac{1}{3}}$ $\text{I}_R^{\frac{1}{3}}$ la IV_R V_R^{\dagger}

IV_R^{\dagger} V_R^{\dagger} fa# $\text{IV}_R^{\frac{1}{5}}$ $\text{IV}_R^{\frac{1}{3}}$ $\text{I}_R^{\frac{1}{5}}$ V_R^{\dagger} I_R

Retards dans la 6^{te} du 2^d degré. A chaque \circ , placer de ces retards.

15.

$\text{I}_R^{\frac{1}{6}}$ $\text{I}_R^{\frac{1}{3}}$ $\text{I}_R^{\frac{1}{1}}$

sol IV_R V_R^{\dagger} IV_R^{sib}

IV^{sol} II^{sib} V^{sup} FA

ul $\text{IV}_R^{\frac{3}{3}}$ I

V^{sup} $\text{IV}_R^{\frac{3}{3}}$ $\text{I}_R^{\frac{1}{5}}$ M^{\flat} $\text{I}_R^{\frac{1}{3}}$ $\text{IV}^{\frac{3/5}{5/3}}$ V

16. Sopranos.

FA V³ IV^{ut} V³ FA IV₃

VI(Ir) V₁ c.r. Ir(IV) IV V³

S/b V³ V⁵ 1/3 V VI(Ir)

IV 1/3 V I 1/3 IV I V^{5/3}

ut IV_R V_R Ir₃ V₅⁺ Ir IV_R V_R³ Ir IV_R

M/b V 1/3 IV¹⁽⁸⁾ I IV₃¹⁽⁸⁾ cr. VI(Ir) IV³ V D.C.

IV V³ 1/3 M/b IV V L/b I

IV V₁ I I II(IV)₃₍₃₎ c.r. V VI(Ir) II(IVr) 1/5 V

19.

$RE\flat$ IV_3 I_5 IV_1 I_5 IV_3 $\overset{6}{4} V \xrightarrow{8}$ V IV_3 IV_3 —
 $\overset{6}{4} V \xrightarrow{8}$ V IV_3 $V_3 \xrightarrow{1}$ $ut\#$
 I_5^R IV_3^R $\overset{6}{4} V \xrightarrow{8}$ V_3^R I_3^R IV_3^R IV_3^R $\overset{6}{4} V_R \xrightarrow{8}$
 IV_3^R $V_R^+ \xrightarrow{8}$ $RE\flat$
 $VV_5^{sup} \xrightarrow{3}$ IV_3 $\overset{6}{4} V \xrightarrow{1}$ $V \xrightarrow{3}$ $I \xrightarrow{8}$

20.

$sol\flat$ I_3 $VV_5^{sup} \xrightarrow{3}$ $V_3 \xrightarrow{1}$ I —
 VV_5^{sup} IV V_3 $VV_5^{sup} \xrightarrow{5}$ IV_3 V I_3 I_1
 N.B. V_5 I_3 IV_3 IV_1 I $VV_5^{sup} \xrightarrow{3}$ $\overset{6}{4} V \xrightarrow{1}$ V I

N.B. Amener la position large nécessaire pour l'attaque appoggiaturée à *

21.

I_{5}^{VVsup} V_{3} I_{3} V_{5} I_{3} I_{5}^{VVsup} V_{3} I V_{5}^{VVsup} V_{3}

I UT V_{3}^{VVsup} I mi I_{R} V^{+} I_{R}^{V}

I_{R}^{V} I_{R}^{V} V_{5}^{VVsup} V_{R}^{+} $RÉ$ V V I

22. Sixtes parallèles.

à 3 voix

I V_{3}

I

23.

à 3 voix

IV I

24.

3 voix

4 voix

25. Suspensions montantes.

IV $\frac{1}{3}$ IV I $\frac{IV}{3}$ V

$\frac{1}{3}$ IV_R V $\frac{1}{3}$ I IV_R V

I V $\frac{1}{3}$ V I II(IV_R) V

26.

Sol# VR⁺ VR VVR VR I VVR

VR⁺ ^{c.f.} VI_R IV_R SI $\frac{3}{5}$ I IV_{sol#} VVR^{x3} VR⁺

27. Suspensions chromatiques montantes.

I₃ I₃/5 V₅ I₃ V₃/5

IV₃ I IV I₃/5 I₃

IV₃ IV₃₋ V I IV V V

28. Suspensions diatoniques.

I_R I I_R IV II V

I I_R IV II(IV_R) IV₃ I

Basse descendante

29. Suspensions combinées.

RE V I₃ IV₃ V I₃

IV I IV₃ $\frac{6}{4}$ V(5) I

30.

sol IV_R₃ $\frac{6}{4}$ V_R V_R I_R₃ IV_R₃

VR IV_3 IV_3 IV_3

S/b IV $IV_{sol} VR^+$

IR VR_3 IR IR_3 IR_1 IV_R VR^+

31.

IV_R_3 IR VR^+_{3+} IR IR VVR_3

IV_3 VR^+ IR_3 V I_3

I_3 IV I_5 IV_R IV_R^+ VR IR

N.B.¹ N.B.² N.B.³

N.B.¹ Disposition large. N.B.² Disposition serrée. N.B.³ Disposition large.

32.

la VV^+ V_5^{sup} I_3 VR_{3+}

VR IV_R VR^+ VR^+

Résolution différée des suspensions.

Nous avons vu que le mécanisme de la suspension comprend trois mouvements: 1^o l'accord de préparation, qui contient la note à prolonger, 2^o l'accord de suspension, qui est composé de la note prolongée et des deux ou trois autres notes de l'accord dans lequel une fonction est suspendue, 3^o l'accord de résolution, qui est le même que le précédent mais dans lequel la note suspendue est enfin entendue.

Ex. 333.

1^o 2^o 3^o 1^o 2^o 3^o

La résolution de la note prolongée, au 3^{me} mouvement (3^o), peut se faire sur un autre accord que celui énoncé au 2^{me} mouvement (2^o):

Ex. 334.

1^o 2^o 3^o 1^o 2^o 3^o 1^o 2^o 3^o

Mais il est nécessaire que la note suspendue (*mi* dans l'ex. a, *ré* dans les ex. b-c) fasse virtuellement partie du deuxième mouvement. Dans l'ex. a le *mi* est sous-entendu dans l'accord d'*UT* du deuxième mouvement; dans les ex. b-c, *ut* fait partie du 2^{me} mouvement (il est d'ailleurs déjà pris à la basse).

Ex. 335. Cas les plus usités:

$\frac{I}{3}$ IV $\xrightarrow{8}$ $\frac{II}{3}$
ou $\frac{IV_R}{3}$

$\frac{I}{3}$ $\xrightarrow{3}$ $\frac{II}{3}$
ou $\frac{IV_R}{3}$

$\frac{II_R}{3}$ I $\xrightarrow{3}$ $\frac{I_R}{3}$

d) e) N.B. f)

6 $IV_R(IV_R)$ V_R^+ I^+CT I_R^3 IV_R II_R V_R^+ I_R^3 IV_R IV_R $6Nap.$

g) h) i)

3 V_R^+sup I_R VI_R ou IV V V_R^+la V_R^3 VI_R IV_R IV II

j) k) l)

V_R^+3 I_R IV IV_R^3 V V_R VV^+CT V V_R ou IV^+la

m) n) N.B. o)

3 VV^+ V_R I I_R^3 IV_R^+ $II_R^+(V_R^+)$ I_R^3 IV_R^+ VV_R^+

p) q)

I_R^3 IV_R^3- VV_R^+ I_R^3 IV_R^+ II_R V_R^+ idem.

Les résolutions o et p sont illogiques avec un ré#; on les pratique néanmoins.

Ex. 336. Suspensions montantes.

a) b) c) # ad lib.

I IV⁽⁸⁾→³ II³
ou IV_R

I_R IV⁽⁸⁾→³ IV_R

VV_R V_R⁽⁸⁾→³ I

d) e)

IV IV_R⁽⁸⁾→³ II_R³ IV.IV. IV_{IV_R}³

IV⁽⁸⁾→ VV-

N.B.

f) g) h)

I I_R³ V_R⁽⁻⁾ I⁽⁸⁾→ I_R³ IV_R VV_R³ V

ou IV_R⁺

i) # ad lib. i²)

V_R I_R⁽⁸⁾→³ IV³ IV_R³ IV_R⁺³ IV₆³⁺

j) # ad lib. k)

VV V⁽⁸⁾→³ V³⁻ VV V⁽⁸⁾→⁽³⁺⁾ V_R³

N.B.

(N. B. illogique,
mais pratiqué.)

Combinaisons de sixtes parallèles montantes et suspensions à résolutions descendantes différées.

Ex. 337.

note sensible doublée

préférable à b

préférable à b

CT $V_3 \rightarrow IV_R$ $I_3 \rightarrow V$ $I_3 \rightarrow V$ $I_3 \rightarrow V$

Le saut vers la 5^{te} de la basse, à la 3^e voix, est familier au style de l'épopée bachienne.

$V_3 \rightarrow \frac{3}{5} (6)_{II}$ $I \frac{VV}{IV_3^+} \rightarrow V_3^+$ $la V_R \rightarrow VV^-$ $I_R \rightarrow V_R^+$ N. B.

$V_3^+ \rightarrow V_3$ $V_3^+ \rightarrow V_3$ $V_3^+ \rightarrow \frac{6}{II} I_3$ $IV_3^+ \rightarrow I$

$IV_3^+ \rightarrow \frac{3}{5} V_{sup} V_3$ $IV_3^+ \rightarrow IV_{RS} V_5$ $\frac{6}{IV} \rightarrow IV_R \text{ ou } VV_3^+$ $VV_R \rightarrow \frac{3}{5} V_{RS} V_3^+$
ou VV_3^+ ou IV_R^+

Toutes ces agrégations sont, en somme, des résultantes d'accords passagers ($\frac{6}{3}$ de passage). On pourrait les disposer autrement pourvu que le caractère de sixte soit bien déterminé.

Ex. 338.

a) $V \rightarrow I$

b) $V \rightarrow I$

c) $V \rightarrow I$

d) $V \rightarrow I$ ou $\frac{6N}{3}$

e) $IV^+ \rightarrow V_{as}^6 \frac{6}{5} II_R$

f) $IV^+ \rightarrow V_R^6 \frac{6}{5} II_R$

g) $IV^+ \rightarrow V_R^6 \frac{6}{5} II_R$

h) $IV^+ \rightarrow V_R^6 \frac{6}{5} II_R$

Exercices préliminaires.

(A. Récapitulation.)

I. Amener et résoudre dans tous les tons les résolutions différées descendantes: a) prime dans l'accord I suivi de l'accord VI ou IV. b) tierce de l'accord I suivi de IV ou $\frac{IV}{3}$. c) prime dans l'accord IV suivi de l'accord de II; d) prime dans l'accord IV_R suivi de IV_R^6N ou e) IV_R^6N ou f) V_R^6 g) tierce dans l'accord I_R suivi de VI_R (IV) tierce de l'accord V suivi de V_R ; h) tierce dans l'accord IV suivi de II (IV_R), prime de l'accord V suivi de V_R ; i) tierce dans l'accord IV_R suivi de III_R (= I Majeur) k) prime dans l'accord IV suivi de l'accord II^6+ ; l) prime de IV^+ suivi de VV_R .

II. Amener et résoudre les suspensions différées montantes: a) prime dans l'accord IV suivi de II (IV_R) b) prime dans l'accord V_R^+ précédé de VV^+ et suivi de I; c) prime (chromatiquement) de l'accord IV précédé de IV et d) suivi de II_R e) ou IV. IV f) ou $IVIV_R$, g) prime dans l'accord IV_R précédé de I_R et suivi de VV^{3-} ; h) prime dans l'accord I suivi de I_R ; i) prime dans l'accord I (Majeur) précédé de V_R^+ ou j) V_R^- et suivi de V_R ; (l'accord de I peut être à quinte haussée) j) prime de l'accord VV_R précédé de IV_R et ou IV_R^+ suivi de V (Majeur relatif) k) prime dans l'accord I_R précédé de $V_R^{(+)}$ et suivi de $VI_R(IV)$. l) prime de l'accord I_R précédé de I et suivi de IV ou m) de IV_R ou n) de IV_R^+ , o) cette même succession précédée de I ou I_3 ; prime dans l'accord V précédé de p) VV ou q) $VV^{3/5}$ et suivi de V_R .

B. Basses et Sopranos.

Les NOS encadrés, au-dessus de la portée, renvoient aux exemples.

1. Résolution différée des suspensions.

I IR IV_R IR_5 IV_R_3 V I_3 V_3 I $VI(IR)$

IV_3 IV_3 V $I^{(1) \rightarrow 5}$ IV_3 $IV_8 \rightarrow 3$ $IV_R(III)$ III VI II V_3
ou VR IR IV_R

Sib m. IR $IRREb_3$ I IV_R $VRREb I$ *sib* IR_3 IV_R IIR VR IR_3
 $REb VI$ II

IV_R $IV_R^{8 Nap}$ VR_3 IR IR_1 VR^+ *sib* VR_3^{sup} $IR REb IV$ $V V_{6/4}$

$LA V_3$ I I_3 V $VVR_{3/5}$ $V_{fa} VR^+$ VR_3 IR $V^{3-} LA IV$ $VR(fa\#)$

SOL IV_3 V_3 I $\xrightarrow{8}$ *UT* IV_3 V_3 I $\xrightarrow{8}$ V $\xrightarrow{3}$ *FA* VV

V I I_R IV V $\xrightarrow{3}$

N.B. Ne pas oublier que l'armure comporte un *bémol*.

2.

IV $\xrightarrow{8}$ IV_R $\xrightarrow{(8)3}$ V V_R VV VV_3 $\xrightarrow{(8)3}$ V $V_R(ut)$ I_R VV_{sup}

$\xrightarrow{(8)5}$ V_R $I(MI)$ *ut* I_R $\xrightarrow{(8)3+}$ IV_R V_R I_R I_R I_R

$\xrightarrow{(8)3+}$ IV_R V_R V_R *sol* I_R $\xrightarrow{(8)3+}$ IV_R V_R V_R I_R V I_R $\xrightarrow{(8)3}$ IV_R

V_R *MI* V_3 $\xrightarrow{(8)3}$ I_R IV V

3. Suspensions montantes.

LA $\xrightarrow{(8)3}$ IV $II(IV_R)$ V $\xrightarrow{8}$ V_R I_R $\xrightarrow{(8)3}$ IV $II(IV_R)$

fa m. WR $\xrightarrow{(8)3}$ V_R $I(LA)$ IV IV V I I_R IV IV $\xrightarrow{(8)3}$ IV $\xrightarrow{(8)3}$ I

N.B.

N.B. 8^{te} de la fondamentale (= *solb*).

4.

IV IR VR IR IR V IV

$\frac{6}{4}$ V V⁺ W VR(ut) V VV^{sup.} V I

5.

mi IR VR I(SOL) IV SOL W V mi VR IR

6. Sixtes parallèles montantes combinées avec des suspensions descendantes différées.

$\frac{1}{3}$ IV $\frac{V}{3}$ V³

V³ VR

RE $\frac{V}{3}$ si $\frac{IV^+}{3}$ RE $\frac{VVs}{3}$ V $\frac{3}{3}$ I fa# $\frac{IV^+}{3}$ V³ $\frac{IV^+s}{5}$ V³

IR $\frac{3}{3}$ IR IVR VR⁺ IR RE I IV W³

RE $\frac{V}{3}$ V $\frac{3}{6}$ VVR (si) $\frac{V^+}{3}$ IV II V

7. Sopranos.

IV II V II I IR(mi) IVR IV VR I(SOL)

V I_3 I_1 IR I_3 IV_R II V_R⁺ (mi) V_R⁺ I_R I_V⁺(8) 6.Nap. IV

V_R⁺ I_R c.f. I_V⁺ 8 SOL V

8.

re IR I_3 I_V⁺(8) 3 II_R V_R⁺ I_3 I_V⁺ 5 sup.

I_R I_V⁺(3) 5 FA I_3 [ul 3 V⁺] I_R I_V⁺ 5 sup. V V_R⁺(3) 5 C.R. VI_R (=IV MI b) I MI b

re IV_R V_R⁺ I_R I_3 I_V⁺(8) 3 II_R V_R⁺ I_R V_R

I_V⁺(3) 5 I_V⁺ 6 (I_R 5) V_R⁺ la I_R V_R⁺ I_R UT I_V⁺(3) V la I_V⁺(3) 5

I_V⁺ 3 V_R⁺ V_R⁺ I_V⁺(8) 3 I_V⁺(3) 3 V la V_R SOL IV V

I sol I_V⁺ V_R⁺ 6 (I_R 5) V_R⁺ I_V⁺(1) 3 I_V⁺(3) 3 (IV SI b) SI b IV I FA V

VI (=Irré) VV(FA) I_V⁺ re V I_V⁺(8) 5 I_V⁺(3) 3 I_V⁺(8) 3 I_V⁺(8) 3 V I_R

9.

I_r^3 $IV_R^+(8)+6$ $II(VV_6)$ I_r^3 IV_R^+ IV_R^- I_R
 V_R^+ I_r^3 $IV^{(8)}$ VV RE V I $\xrightarrow{8}$ VI *si* $IV_R(REIV)$ *si* IR
si VV_3^+ V_R^+ I_r^3 $IV_R^-(8)-3$ II_R V_R^+

10. Suspensions montantes.

fa# IR LA $IV^{(8)-3}$ $II(IV_R)$ V I $IV^{(8)}$ V I_3 V_3 I *fa#* IR VV_R^+
 V_R^+ LA I_3 IV *fa#* IV_R V_R^+ IR IV_R VV_R V_R^+
 $I(LA)^{(8)}$ 3 $IR(8)$ IV_3 I_r^3 IV_R IV_R^+ $II(\frac{3}{3} \text{sup.})$ I IV

11.

sol m. V_R^+ I IV_R I_5 IV_R I_5 IV_R IR $VV_R(Sib)$
 $V(Sib)^{(8)}$ 3 *so* V_R^+ 3 I_r^3 IV_R II V_R^4 V_R^+

12. 6^{tes} parallèles combinées avec des suspensions descendantes différées.

$V_3 \rightarrow IV_R$ V $I_3 \rightarrow V$ $V_3 \rightarrow 6$ II I *mfb* I_3 IV_3 V_3 (*ut*)
 $V_3 \rightarrow VV-$ V_3^+ IV_R I_3 $I_r^3 \rightarrow V_R^+$ (*fa*) $V_3^+ \rightarrow V_3$ (*L.f*)

$I \xrightarrow{8} \frac{I}{3}$ $V_{3+} \xrightarrow{6} II$ $I_R \frac{6Nap.}{IV_R}$ V_R^+ $IV_R^+ \xrightarrow{3} I_R$
 (ut m.) I_{3+} IV_{3+} $V_R^+ (\frac{6}{5})$ V_R^+ $IV_{3+}^+ \xrightarrow{3} VV_{5+}$ $V \frac{3}{3}$ $I \frac{1}{3}$
 $IV \xrightarrow{3} IV_{sup.}^+$ V_{3+}^+ I_R IV $IV \frac{8}{LA\flat}$ II $V \xrightarrow{5} \frac{1}{3}$ $\xrightarrow{1} \frac{1}{3}$ *fa m.* $VV_{5+}^+ \xrightarrow{3} VV_{5+}(s)$
 N.B.
 V_{3+}^+ $LA\flat$ $VI \frac{6}{3}$ IV II $\frac{6}{V} (\frac{1}{5})$ $V \xrightarrow{3}$ I

N.B. Le mouvement $\curvearrowright 8$ constitue un double retard appogiature avec échange.

13. Autres dispositions des 6^{tes} parallèles avec suspensions différées.

$V \frac{3}{3} \xrightarrow{\text{sixtes}} \frac{1}{3}$ $SI \frac{1}{3}$ $IV \frac{8}{(VV_{RS}) \frac{6\sharp}{5}}$ $II \frac{1}{3}$ $\xrightarrow{\text{sol}}$ $\xrightarrow{\text{sixtes}}$
 I_{3+} $V_{RS} \frac{5}{5}$ I_R (*fa*) IV_{3+}^+ $\xrightarrow{\text{sixtes}} \frac{6}{II_R}$ $\frac{1}{3}$ $\xrightarrow{1} \frac{1}{3}$ $IV_R \xrightarrow{3}$
 $I_R \xrightarrow{5}$ *ut* $\sharp m$ $V_R^+ \xrightarrow{3+}$ I_R $LA \frac{1}{3}$ $V \frac{3}{3} \xrightarrow{1} \frac{1}{3}$ $SI \frac{1}{3} \xrightarrow{1} \frac{1}{3}$
 $M \frac{1}{3}$ I $V \xrightarrow{5} \frac{1}{3}$ $\xrightarrow{1} \frac{1}{3}$ VV_{3+} V I

Combinaisons de sixtes parallèles descendantes et suspensions montantes à résolution différée.

Résolutions diatoniques de la suspension, celle-ci placée de préférence au soprano.

Ex. 339A

* Mouvement du Soprano.

5 → 1
I → I_R (IV)
3 → 3 (UT)

5 → 6
I_R → IV (VV)
3 → 3 (6N) (IV)

5 → 1
3 → 3 V_R (la)
I → I UT

1 → 1
IV → I_R (VV)

5 → 1
V → V_R (3⁺)

5 → 1
I_R → IV

6 → 1
6 I_R (6Nap) → V_R (3⁺)

Qui se renversent en quarte et sixte:

Ex. 339B

5 → 1
I → I_R (VI)

Résolutions chromatiques de la suspension:

Ex. 339C

N.B.

* Mouvement du Soprano.

5 → 1
I → I_R (VI)
3 → 3 (3)

IV_R → 6 (VV)
3 → 3 (3)

5 → 1
IV → I_R (VV)
3 → 3 (3⁺)

N.B. Le signe altératif montant varie naturellement selon l'armure: 5 → ♯ → 1 pour les tons bémolisés; 5 → × → 1 pour les tons diésés.

d) e) (praticable en $\frac{6}{4}$ quoique inusité) f) (en $\frac{6}{4}$)

* Mouvement du Soprano.

5 \rightarrow # \rightarrow 1
 $\frac{V}{3}$ \rightarrow $\frac{V\#}{3^-}$ $\left(\frac{1}{V\# \frac{3^-}{3^-}}\right)$ 3 \rightarrow # \rightarrow 1
 $\frac{6}{3}$ $\frac{IV}{3}$ $\frac{6N}{3}$ $\frac{VV}{3}$ 5 \rightarrow # \rightarrow 1
 $\frac{V}{5}$ $\frac{V}{5}$ $\frac{V\#}{5}$ (la)

Autres modifications:

Ex. 339^D

a) b) c) d)

* Mouvement du Soprano.

5 \rightarrow # \rightarrow 1
 $\frac{I}{3}$ \rightarrow $\frac{I\#}{3}$ (la)
 ou $\frac{V\#}{3}$ (ré)

5 \rightarrow # \rightarrow 1
 $\frac{IV}{3}$ \rightarrow $\frac{VV}{3}$

5 \rightarrow # \rightarrow 1
 $\frac{V}{3}$ \rightarrow $\frac{V\#}{3+}$

praticables en suites de $\frac{6}{4}$.

Résolution différée sur un accord de quinte augmentée: (les acc. de sixte passagers peuvent aussi se renverser en $\frac{6}{4}$):

Ex. 339^E

a) b) N.B. c1) c2)

5 \rightarrow # \rightarrow 3
 $\frac{I}{3}$ \rightarrow $\frac{3+}{5+}$ $\frac{5+}{5+}$

5 \rightarrow 3
 $\frac{IV}{3}$ \rightarrow $\frac{V}{3}$ $\frac{5+}{5+}$ ($\frac{-5}{3+}$ mi)

5+ $\frac{IV}{3}$ $\frac{5+}{3}$ $\frac{6}{4}$ pass. $\frac{5+}{5+}$ $\frac{IV}{3}$

d1) d2) e) f)

$\frac{5+}{3}$ $\frac{6}{4}$ pass. $\frac{1}{5+}$ $\frac{5+}{3}$ $\frac{5+}{3}$

N.B. SI l'accord final est $\frac{V}{5+}$, on peut éviter le redoublement de la note sensible en faisant sauter la 3^{me} voix (ténor) sur *sol*.

L'accord de passage (le 2^{me}) constitue avec la note prolongée un pseudo accord de septième.

Exercices.

Sixtes parallèles descendantes combinées avec des suspensions à résolution différée. Réaliser conformément aux exemples donnés Aa)-g), Ba), Ca)-d); Da)-d²), dans tous les tons; avec préparation et conclusion.

1. Basses.

FA $\frac{5}{3} \rightarrow \frac{1}{3}$ (IV) IV $\frac{5}{3} \rightarrow \frac{6}{3}$ V_R⁺ la $\frac{3}{3}$ V_R⁺ $\frac{6}{3} \rightarrow \frac{3}{3}$ I_R ré V⁺

$\frac{5}{3} \rightarrow \frac{1}{3}$ V_R FA $\frac{1}{3} \rightarrow \frac{1}{3}$ IV V $\frac{1}{3}$ IV⁽⁸⁾ $\frac{3}{11}$ I

2.

$\frac{5}{3} \rightarrow \frac{1}{3}$ V_R V_R⁺ $\frac{5}{3} \rightarrow \frac{1}{3}$ SOL

$\frac{5}{3}$ V $\frac{5}{3}$ SOL $\frac{1}{3} \rightarrow \frac{1}{3}$ V_R⁺ $\frac{5}{3}$ (mi)

$\frac{1}{3}$ V_R⁺ VI = I SOL $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$

3.

$\frac{5}{3}$ V_R

$\rightarrow \frac{1}{3}$ (RÉ) $\frac{5}{3} \rightarrow \frac{1}{3}$ I_R(si) IV_R IV_R⁺ (VV⁺ RÉ) V R E

4.

* $\frac{5}{3} \rightarrow \frac{3}{3}$ I_R $\frac{5}{3}$ IV_R $\frac{6}{3}$ IV_R V_R⁺ c.r.

*) Sopr.

Ex. 339^{A(d)} Ex. 339^{A(g)}

5 → # → 1
SI^b IV → $\text{IV}_3^{\text{sixtes}}$ → IV_3^{R} → IV_1^{R} → *SI^b* V₃

Ex. 339^{A(b)} (f)

sol IV_3^{R} → VV_3^{R} → V_3^{R} → IV_3^{R} → *SI^b* IV_3^{R} → II V I
 5 → # → 1
 3 → # → 1

5.

MI^b 5 → # → 1
 V₃ → V_3^{R} → *ut* I_R → IV_3^{R} → IV_3^{N} → *MI^b*

5 → # → 1
 V₅ → V_5^{R} (fa) → I_R → V_3^{R} V³⁻ LA^b I → V₃

(fa) → V_3^{R} → *MI^b* IV_3^{R} → VV_3^{R} V I₃ → IV_3^{R} → VV_3^{R} IV V_5^{R} I

6. Aboutissement sur un accord de 5[#].

5 → # → 3
 I → IV_5^{R} → II (IV_R) → IV_3^{R} → LA V_3^{R} → I_R

→ 1
 → 5⁺ → IV → I₃ (si) → I_R → *fa* → IV_3^{R} → V_3^{R} → *ut* → L I I₃ IV IV₃

5 → 5⁺
 V₃ → I₃ → IV (fa) IV_R V_R → I₃ → IV_R LA V

CINQUIÈME PARTIE.

Altérations des accords parfaits.

Dans tout intervalle de seconde majeure montante, il est possible d'intercaler un demi-ton passager:

Quinte haussée (5⁺) des accords majeurs V, I et IV (accords dits de quinte augmentée)

Ex. 340^A

5 → +5

V I I IV V V[♯]

I I[♯] IV IV[♯] IV II[♯] (IVIV)

I $\frac{V\sharp}{3}$ I IV[♯]₃ I $\frac{8}{5} \frac{V\sharp}{5}$
ou $\frac{IV\sharp}{3}$

Ex. 340^B

Altérations (de la quinte) dans une voix interne: Cette disposition n'offrant rien de difficile, nous nous bornerons à citer:

a²)

ut V I

avec changement de position

IV $\frac{IV_R}{ou II}$

Nous avons déjà rencontré au § des appoggiatures ou sixtes mélodiques, l'accord b), mais sur V_R (mineur ex. 52^{bis} a). Cette appoggiature se répète sur les autres degrés du Majeur (52^{bis} e), d) sur IV_R^+ (e) VV (f) et VV_R^+ (g).

Ex. 341

$V_R^+ la$ I ut V ut IV ut $IV_R^+ la$ $\frac{VV ut}{IV_R^+ la}$ $VV_R^+ la$

Toutes agrégations dans lesquelles la résolution de l'appoggiature peut être élidée: (la fonction élidée est indiquée entre parenthèses.)

Ex. 342

$V_R^+ (la)$ I (ut) $V_R (ut)$ IV $IV_R^+ (la)$ $\frac{VV (ut)}{IV_R^+ (la)}$ $VV_R^+ (la)$

L'appoggiature (non résolue) placée au grave produit des accords ayant l'aspect de triades à quinte augmentée:

Ex. 343

la $\frac{V_R^+ (la)}{ut I}$ $ut V$ $ut IV$ (la) la $\frac{IV_R^+ (la)}{ut VV}$ la $\frac{VV_R^+ (la)}{V_R^+ 3^+}$

Altération de la 5^{te} des accords mineurs.

Ex. 344

$la I_R$ $\frac{IV_R^+}{VV}$ I_R VV_R^+ V_R^+ $\frac{IV_R}{re \overset{6+}{II} \quad I}$

V_R^+ VV_R^+ VV V_R^+ I_R IV_R II_R^+ IV_R V_R^+

Accords Majeurs du mode mineur.

IV_R V_R^+ IV VV_R^+ VV_R^+ V_R^+ VV_R^+ V_R^+

N.B. L'exemple d) constitue une modulation à la 2^{me} dominante *si* (*si* dominante de *mi* qui est lui même dominante de *la*), l'accord de *fa*-dièse est donc une troisième dominante!

L'ex. c) module en *ré* (=IV de *la*).

Pour les accords de V_R^+ et VV_R^+ , qui ont une tierce Majeure, l'altération est moins caractéristique et sonne comme un accord de sixte, ce qui donne la clé de bien des résolutions chromatiques:

Ex. 345

VV_R^+
3

La résolution de l'altération est parfois esquivée, au soprano surtout, dans le but d'éviter une marche vers l'octave de la basse:

Ex. 346

Ex. 347

Exercices sur la quinte altérée montante.

Récapituler les exemples donnés et les transposer, avant de réaliser les devoirs suivants.

1.

5+ esq.

2. N.B!

mi $V_R^+(-5)$ V_R^+5 I_R V_R^+5 I_R^+3 IV_R IV_R^+3 $V_R^+(-5)$

N.B²

I_R UT^+3 $IV UT^+3(=IV_R^+6N mi)$ $V_R^+(-5)$ $la V_R^+(-5)$ I_R^+3 V_R^+5

IV_R^+3 $IV_R^+3^+5$ VV_R^+5 $V_R^+(-5)$ $mi IV_R$ $\frac{6}{4} V$ $UT V^+5$ I I^+5 IV^+3 I^+5

N.B²

$mi IV_R^+3$ $II_R(V_R^+5) I_R^+3$ $V_R^+(-5)$ $\frac{6}{4} 5$ I_R $la V_R^+(-5)$ I_R $MI I_R$ la $MI I$

N.B! L'accord demandé est renversement de

N.B² L'accord demandé est renversement de

3. voir ci-dessus N.B. 1 et 2. N.B. résol. esq. N.B.

si $V_R^+(-5)$ $V_R^+(-5)$ $V_R^+(-5)$ $V_R^+(-5)$ I_R IV_R^+3 $\frac{6}{4} V_R(I_R^+5)$ IV_R^+1 I_R $mi V_R^+(-5) I_R$ $V_R^+(-5)$

except!

I_R $SOL V^+5$ I *si* IV_R^+6N V_R^+5 I_R $\frac{6}{4} V_R(ou IV_R^+3) V_R^+5$

4.

SI^b V_5 I_3 IV I_3 5^+ I FA 5^+ V
 N.B³ *résol. esquivée* N.B⁴
 V *sol* IV_R V^+ I_R I V_5^+ SI^b IV I IV_3 *sol* 3 V_R IV^+
 N.B⁵
 II_R (V_R) V_R I_R IV_R $\frac{6}{4}$ (I) IV_R $\frac{6}{4}$ IV_R IV_R V_R V_R V^+ I
 N.B³ N.B⁴ N.B⁵
 $\frac{6}{4}$ V

Amener par quelques accords les agrégations suivantes et conclure:

5. a) b) c) d) e) f) g)
en sol# min. *en MI* *en sol# min.* *en lab min.* *en mi min.* *en UT* *idem.*
en SI *en SOL* *en RE*

Renversements. Tierce à la basse (accord de sixte).

Accords Majeurs (comparer avec les Ex. 343).

Ex. 347¹ *résol. esquivée* *(peu commun)*
 a¹ a² a³ b¹ b²
 V_3 V_3 V_3 I_3 I_3

résolution esquivée

b³) c¹) c²) d¹) d²)

$\frac{I}{3}$ $\frac{V}{3}$ V_R $\frac{I}{3}$ $\frac{V}{3}$ $\frac{I}{3}$ I_R $\frac{I}{3}$ I_R

esq.

e¹) e²) f) g¹) g²)

$\frac{IV}{3}$ IV_R $\frac{IV}{3}$ $II_r(IV)$ $\frac{V}{3}$ $\frac{V}{3}$

N.B.

N.B.

g³) h¹) h²) h³) i)

$\frac{I}{3}$ $\frac{I}{3}$ $\frac{I}{3}$ $\frac{I}{3}$ $\frac{I}{3}$

N.B. N.B. N.B.

N.B. g¹) Quintes parallèles peu marquées, étant internes, de plus, la première étant augmentée. On peut esquiver ces quintes par la disposition g²) ou bien en doublant la basse comme en g³).

N.B. h³) quintes peu accusées qu'on peut éviter par la disposition i).

Accords mineurs. (comparer avec les Ex. 347^I)

Ex. 347^{II}

a¹) a²) b¹) b²) N.B.

$\frac{I}{3}$ $\frac{IV}{3}$ $\frac{I}{3}$ $\frac{IV}{3}$ $\frac{V}{3}$ $\frac{V}{3}$

esq. (peu commun)

V_R^3 $IV(IV^+) V_R^3$ $I_R^+ IV_R$ V_R^3 VV_R^3 VV_R^3 V_R

ré $V_R^+ I_R$

VV_R

accord Majeurs du mode mineur

VV_R^3 VV_R VV_R^+ VV_R^- V_3

N.B. d - f) quintes peu apparentes esquivables comme en d²) et f²). La basse doublée de l'ex. f³) est conforme à l'écriture bachienne.

La succession $IV^+ - V$ amène forcément des quintes parallèles, esquivables comme suit:

Ex. 347^{III}

mineur

$IV V_R^3+$

L'altération placée à la basse donne à celle-ci une tendance mélodique:

Ex. 348^A A 3 voix

Une 3^{me} voix est inutile; elle pourrait doubler le soprano à l'octave grave:

Ex. 348^B

ou doubler la 2^{me} partie, également à l'octave grave:

Ex. 348^C

ou, encore la basse (au dessus de celle-ci):

Ex. 348^D

ou à l'unisson:

Ex. 348^E

toutes ces dispositions réduisent l'harmonie à 3 voix.

Ex. 349 Par échanges:

La quinte altérée montante s'attaque aussi directement ou par échange:

Ex. 350

a) b) c) d)

e) f) g) h)

i) j) k) l)

I_R V

m) n) o)

N.B. Les deux quintes parallèles de b), c), l) et m), étant dissemblables (l'une quinte juste, l'autre augmentée) ces successions sont admises par les conservateurs. Des suites comme l) et m) sont dénommées quintes mozartiennes, parce qu'elles sont familières au style du grand compositeur.

Exercices.

Le „style” de ces exercices est très tendu et même contourné, ce qui provient de la fréquence exagérée des accords de 5⁺. Les anciens compositeurs évitaient ce style, que M. Saint-Saëns appelle grimaçant; les modernes par contre, en font largement usage.

1. Soprano.

suite d'accords de 5⁺

Basse (à l'8^a)

UT 5⁺ V 5⁺ I 3 5⁺ V 5⁺ IV 5⁺ V 3 5⁺ I 1

suite d'accords de 5⁺

IV 5⁺ la IV^R I IR UT I 5⁺ IV 5⁺ V 5⁺ mi IR UT V 5⁺ I 3 5⁺ V 3

IV 3 5⁺ IV 3 la IV^R 3 UT 5⁺ V 3 la V^R 3 IR IV^R sib 5⁺ V I

LA^b V 5⁺ I Sib 5⁺ V 3 UT 5⁺ V 3 I 5⁺ I 5⁺ IV 3 mi V 5⁺ V^R (5)

IR 3 5⁺ VV^R VR⁺ IR 3 5⁺ V^R 3 IV^R UT 3 IV 3 V V I

2.

UT IV IV 3 IV 3 V 3 5⁺ V I

347^{I, b3}

5⁺ IV 5⁺ IV IV I II (la IV^R) basse (à l'8^a) UT 5⁺ la IR UT IV 5⁺ II (la IV^R) 5⁺ I 3 5⁺ V 3 IR 3 (ré) V^R 3

Sol \bar{IV}^+ V^+ *la* $\frac{V_R}{3}$ *FA* $\frac{I}{3}$ $\frac{I}{5}$ $\frac{+5}{I}$ $\frac{+5}{IV}$ V

5. Attaque directe de la 5⁺

V I IV II V

$\frac{I}{3}$ V I V

6.

V I V V V I IV

fa $\#$ V_R I_R V_R I_R $\frac{IV}{3}$ V I $\frac{6}{IV}$ V I

7.

sol $\frac{I}{5}$ 350^I *ut* $\frac{V_R}{3^+}$ *sol* IV_R 350^{SI} $\frac{IV}{3}$ $\frac{5^+}{IV/3}$ $\frac{V}{3}$ N.B.¹

sol $\frac{V_R}{3}$ I $\frac{V_R}{5}$ I VV N.B.²

sol $\frac{IV^+}{3}$ $\frac{VV}{3}$

N.B.¹ Prendre garde à la position qui, mal choisie, peut amener des quintes parallèles.
 N.B.² On amènera la même position qu'au début, où le soprano commence avec la quinte de I_R

8.

Ex. 347^{II} d1

si V_5^R V_3 I_3 V_R V_R V_3 VV_3^R

VV_R V_R V_3^{5+} VV_3^R

VV_3^R V_3^{5+} VV_3^R V_3

9. attaque directe de la 5⁺

V IV_3 V_1 V VV V

N.B. IV_3 V_3 la VV_R $VV_R V_R$ $I_R SOL V$ II I IV V I

10. Suites parallèles d'accords à 5⁺ (Ex. 351)

accord de 5⁺ partant
sauf à $sib V I$

$Lab V$

$Sol I V$ $Lab IV$

$V I_3$ $I_3 IV V I_3 I$

série d'accords
comme à l'ex. 351^e
Pedale

La tierce des accords parfaits s'altère également.

Ex. 352.

a) 3^+
1 VV

b) 3^+ VV^+
1 3

c) 3^+ V
IV

d) V^+
3

e) V $\frac{11^+}{3}$ V I
 $\frac{IV^+}{3}$

e²)

R. Wagner „Walkyrie”

L'intervalle 3^+ est dissonant et forme une sixte augmentée qui ne sonne vraiment bien que sous forme de note passagère chromatique. Le saut direct sur l'accord avec tierce + n'est donc pas recommandable:

Ex. 353.

Renversée en tierce diminuée, l'altération montante de la 3^{ce} n'est

acceptable que sous forme de note passagère rapide.

Ex. 354.

La hausse de la tierce des accords parfaits mineurs ne fait que transformer ceux-ci en accords Majeurs et ne constitue donc pas une réelle altération. Il en est de même de l'abaissement de la tierce des accords parfaits majeurs.

L'altération de l'octave ne peut avoir lieu que sous forme de note passagère fugace au soprano ou à la basse:

Ex. 355.

A

*) Voir Beethoven, Variations pour Piano sur un th. de Diabelli.

B Octave dans la $\frac{6}{4}$

11. 12. 13. 14.

V⁵⁺ de même en mineur

C Octave de la quinte

15. 16. 17. 18.

Octave de la tierce (presque pas pratiquée)

D 19. 20.

Altération descendante de la prime des accords mineurs.

Ex. 356.

a) 3 voix

I_R I₁ I_R I₃ I₁ I_R V_R

ou

d) e) f)

I_R I I₃ V_R⁵ I_R V₄⁶ V

g) h) i)

IV_R I_3^R I_3^R IV_R I

j) k) l)

IV_3^R V_3^R V_3^R

m) n) o)

IV_3^R IV^-

p) q) r)

ou

s) t) u)

C. Franck „Hulda” Opéra (p. 5.)

v)

5+
IV[#]

mi mi^b

Harmonies à 3 voix dont une redoublée en octaves.

Sous forme de note passagère rapide, (au soprano de préférence,) l'altération de la prime des accords mineurs peut glisser sur la prime non altérée marchant à la quinte ou au degré voisin (1~) en sens inverse. Quelques auteurs préfèrent l'orthographe b), d), f), h), j) etc.

Ex. 357^A

a) b) c) d)

(ou #) (ou #)

1 Ir 1~

IV_R (IV_R⁺)
3

1 Vr 1~

e) f) g) h)

1 IV_r 1~

i) j) k) ou

1 Ir 1~ VVR⁶

la UT V

l) m) n)

à la Basse

o) p) q) r) s)

IR 1- 3^{V_R} 3^{V_R} V_R 1- 6 IV 6^N IV 1^{IV_R} 1-

Le même procédé appliqué à la quinte (5~)

Ex. 357^B

a) b) c)

1^R 5^{5~} 3^{IV_R} 1^R 5^{5~} la 5^{IV_R} UT 3^V 3^{IV_R}

d) e) f) g) à la Basse

3^{IV_R} 5^{V_R} 1^R 5^{5~} 6^N IV (IV) IV

h) i) j)

IV_R
5

5

V_R
3

UT V IV IV_R la V_R
5 5 I_R
4

Il va de soi que l'alternance d'accords à quinte haussée ou à prime abaissée est de très bon emploi.

Ex. 358.

I_R

V_V
3

V_R = Vers ré de la

3
V_R
5

UT

5⁺
V
3

la I_R
3

II_R

3
V_R
5

I_R

6 Nap.
IV_R

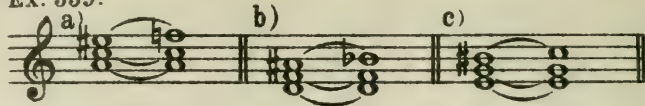
V_R⁺

5
V_R⁺

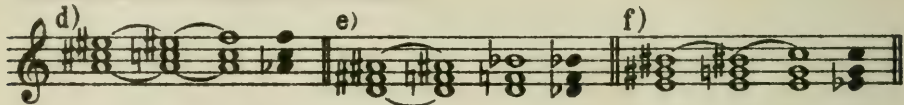
I_R

Les accords mineurs avec quinte augmentée ont moins de saveur; ils se confondent avec l'accord de sixte.

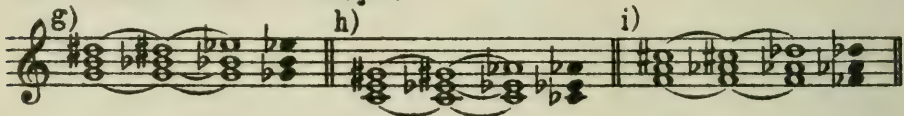
Ex. 359.



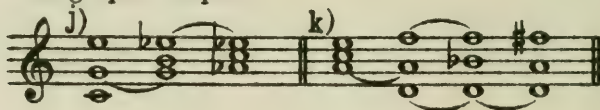
Transformations d'accords mineurs:



Transformations d'accords Majeurs:



Orthographe adoptée.



Comme il y a équisonance entre certains accords Majeurs avec quinte augmentée, (ils peuvent s'harmoniser de plusieurs façons,) un nouveau moyen de modulation en découle. Il est à remarquer qu'il n'existe en réalité que 4 accords de quinte augmentée. (ex. 360 i), tous les autres peuvent s'obtenir par équisonance.

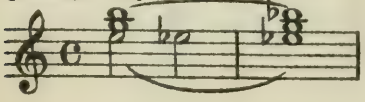
Ex. 360.

A sequence of chords on a treble clef staff, labeled a) through h) and etc. Below the staff, the chords are identified with their constituent notes and Roman numerals:

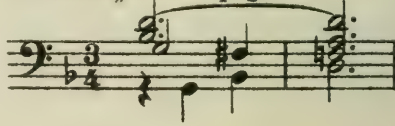
UT V	la >(5)	SI \flat IV						
FA VV	ut VR	Mi \flat I	FA \flat V	FA \flat >(5)	Mi V	mi V \flat	ut#	>(5)
SOL I		LA \flat V	SI \flat VV	la \flat VR	LA VV	mi >(5)	mi VR	
Ré IV		RE \flat VV	SOL \flat IV		FA# IV	sol# VR		

etc.

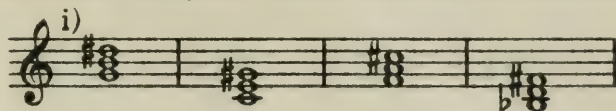
C. Franck, „Hulda,” Opéra (page 5) passage déjà cité.



C. Franck, „Hulda,” (page 20.)



et ainsi de suite pour les quatre accords Majeurs de quinte augmentée



Dans la pratique, on simplifie l'orthographe, en prenant d'emblée l'accord décisif (comme ci-dessous.)

Ex. 361^a

Ex. 361^b

Exercices.

1. tierce augmentée.

2. Octave augmentée (passagère).

N.B.

N.B. Soprano doublé à la basse.

C. 43939e

3. Accords mineurs à prime descendante.

IR I- V- V+ sol IR

mi b IR 3/3 1- VR- mi 0 IR 3/3 1-

a 3 voix 356^j

VR la sol VR+

si IR mi SI

4. Réaliser: d'après les ex. 357^{AB}

a) b) c) d)

primes altérées →

e) f)

quintes altérées →

IV+ 3/3 V 3/3

g) h)

$$\text{IV}_R \quad \text{V}$$
 UT II

Résolutions différées.

Ex. 363.

$$\begin{array}{c} la \text{ IV}_3^{\sharp} \\ UT \text{ VV}^+ \\ 3 \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{VV} \text{ (la)} \text{ VV} \\ 5 \\ Mi \text{ V} \\ 5 \end{array}$$

L'on observera que la prolongation produit, dans les agrégations a, b, f et j, une seconde augmentée qui sonne comme une tierce mineure, aussi n'emploie-t-on que rarement ces exemples: on les estime trop peu corsés, et on leur adjoint une deuxième prolongation que nous étudierons plus loin. Les autres suspensions, c, d, e etc. amènent une dissonance de seconde majeure; on les préfère.

Les prolongations descendantes de la quinte (=prime) altérée n'offrent que peu de ressources sans un 4^{me} son complémentaire:

Ex. 364.

Il en résulte des accords de septièmes aux signes *, ces septièmes seront étudiées ultérieurement.

Suspensions combinées, ascendantes et descendantes, d'accords altérés.

Prime (8^{va}) et tierce. Se pratique dans ces positions exclusivement:

Ex. 365.

(impraticable en mineur)

$UT \frac{1}{3} \quad \overset{\rightarrow}{\underset{\rightarrow}{3}} IV \quad \frac{1}{3} \quad \overset{\rightarrow}{\underset{\rightarrow}{3}} I \quad \frac{1}{3} \quad \overset{\rightarrow}{\underset{\rightarrow}{3}} VV \quad \frac{1}{3} \quad \overset{\rightarrow}{\underset{\rightarrow}{3}} V$

Tierce. Renversible, cependant les sopranos suivants sont préférés, en raison de leur caractère expressif.

Ex. 366.

$la \quad \overset{\rightarrow}{\underset{\rightarrow}{3}} V_R^+ \quad \overset{\rightarrow}{\underset{\rightarrow}{3}} VI_R (=IV_{en UT}) \quad V_R^+ \quad \overset{\rightarrow}{\underset{\rightarrow}{3}} VI_R (=IV_{en UT}) \quad id. \quad id.$
 C. R.

$UT \quad \overset{\rightarrow}{\underset{\rightarrow}{3}} V \quad \overset{\rightarrow}{\underset{\rightarrow}{3}} VI (=IV_{en Mib}) \quad id. \quad id.$
 C. R. au VI^{me} degré de la Tonique opposée.

Prime et quinte, dans la succession $V_R - IV_R$ et $V_R - VI_R$ (Renversible, sauf en ce qui concerne l'octave N.B. dans a et b.)³

Ex. 367.

(comparer avec 336a)

$V_R^+ \quad \frac{1}{3} IV_R \quad \frac{1}{3} IV_R \quad \frac{1}{3} IV_R \quad \overset{\rightarrow}{\underset{\rightarrow}{3}} VI_R (=IV_{UT}) \quad \overset{\rightarrow}{\underset{\rightarrow}{5}} V_R^+ \quad \overset{\rightarrow}{\underset{\rightarrow}{5}} IV_R$

Triple suspension; seule disposition usitée.

f) V_R^{\dagger} IV_R^{\dagger}
 $\begin{matrix} \rightarrow 5 \\ \rightarrow 1 \\ \rightarrow 5 \end{matrix}$

g) V_R^{\dagger} IV_R^{\dagger}
 $\begin{matrix} \rightarrow 5 \\ \rightarrow 3 \\ \rightarrow 5 \end{matrix}$

h) IV_R^{\dagger}
 $\begin{matrix} \rightarrow 5 \\ \rightarrow 3 \\ \rightarrow 5 \end{matrix}$

avec résolution différée: (seules positions)

avec un 3^{me} son complémentaire

i) V_R^{\dagger} $IV_R(VI_R)$
 $= IV^{\dagger} UT$

j) $IV_R(VI_R)$ UT V I
 $= IV^{\dagger} UT$

avec 3^{me} son complémentaire

m) V_R^{\dagger} $IV_R(VI_R)$
 $= IV^{\dagger} UT$

n) comparer avec 367d

o) V_R^{\dagger} I

avec 3^{me} son complémentaire

avec 3^{me} son complémentaire

avec 3^{me} son complémentaire (à la basse)

p) V_R^{\dagger} $IV_R(VI_R)$
 $= IV^{\dagger} UT$

q) $IV_R(VI_R)$ UT V I
 $= IV^{\dagger} UT$

r) IV_R^{\dagger} VV_R^{\dagger}
 ou (2 #2)

Une fois de plus, nous mettons l'étudiant en garde contre l'emploi exagéré des accords d'une même catégorie que l'on constate dans ces exercices et qui en diminue la musicalité. La musicalité consiste à ne pas s'attacher exclusivement à un accord, mais à employer à bon escient toutes les agrégations. Ici, il a fallu employer dans le plus petit espace possible le plus grand nombre de cas, d'où l'entassement.

A. Prime altérée passagère du mode mineur (f. 357^a)

1.

mi IR VR VR⁺ IR SOL $\frac{3}{4}$ I mi VR⁺ IR IV_R

IR $\frac{5}{5}$ IV_R $\frac{3}{3}$ IV_R $\frac{3}{3+}$ VR⁺ $\frac{3}{3+}$ IR VVR⁺ VVR $\frac{3}{3}$ VR⁺ $\frac{(5)}{5}$

IR $\frac{3}{3}$ UT V $\frac{5+}{5}$ I mi IR IV_R VR⁺ $\frac{5}{5}$ IR la IV_R $\frac{3}{3+}$ IR $\frac{5}{5}$ IV_R IR

mi IR $\frac{5}{5}$ IV_R $\frac{3}{3}$ IV_R $\frac{1}{1}$ IR $\frac{3}{3}$ IR $\frac{5}{5}$ IV_R VVR VR⁺ IR

B. Quinte altérée passagère du mode mineur (f. 357^b)

2.

sol IR $\frac{5}{5}$ IV_R $\frac{3}{3}$ IR $\frac{5}{5}$ VR $\frac{(5)}{5}$ IR IR $\frac{5}{5}$ VR MI I C.R. $\frac{(5)}{5}$

IV $\frac{3}{3}$ (= sol IV_R) sol IV_R VR⁺ IV_R $\frac{3}{3}$ IR $\frac{5}{5}$ VR IV_R $\frac{1}{1}$ IR $\frac{5}{5}$ IV_R $\frac{3}{3}$ VR $\frac{6}{4}$ VR⁺ C.R.

VI (si b IV) sol IV_R $\frac{5}{5}$ IV_R $\frac{5}{5}$ VR $\frac{3}{3}$ VR⁺ IR IV_R IV $\frac{5}{5}$ VR $\frac{3}{3}$ VR⁺

C. Alternances 5+ et 1-

3. . 5+ . 5+ [position serrée] pos. large

IV_R⁺ V_{V_R}⁺ 3⁺⁵ V_R⁺ I_R I_R V_R 3⁻ 5⁺ RE IV V I

sol I_R 3 IV_R 3⁻⁵ I_R 3 IV_R 3⁻⁵ I_R 5⁻ 5⁺ IV_R⁺ V_R 3 IV_R V_R⁺ I_R

D. Modulations au moyen de l'équisonance de la 5+ (Ex. 360)

4.

LA I₅ V V V⁺ (-UT 1/3) UT IV I

V V⁺ mi I_R V_R⁺ V_R 5 I_R V_R = Sib 3 IV

Sib 1/6 V I V I IV 5 I I 5⁺ SI 3

I I⁺⁵ IV I si min IV_R I_R V_R⁺ I_n 3

V⁺⁵ (V⁺⁵ = LA 3) LA 1/5 V I₅ V I IV 5

Résoudre les accords suivants (achever la phrase.)

5. etc.

en mi en mi b en la en ut

E. Notes altérées prolongées.

6.

SI \flat V⁵⁺ I₃ I₃ V₃ I⁵⁺ IV₃ FA₃ I⁵⁺

la IV_R IV_R⁵⁺ V_R₃ ut IR₃ MI \flat V₃ I⁵⁺ I⁵⁺ SI \flat V₅₊

I₃ I₃ I₃ sol₃₊ sol₃₋ IR₅ IR₃ VR⁵⁺ VR₃ IR⁵⁺

quintes mozartiennes

IV₃ IV₃ sol IV_R SI \flat I₃ IV₆ IV₅ V⁶(I₅) V

F. Résolutions différées.

7.

à 3 parties

MI I⁵⁺ IV VV₃ V I₃ IV IV⁵⁺ V₃ FA#₃ IV_R₃

V_R⁶(I₅) V_R (FA)₃ VV₃ VR₃ VV₃

V_R⁵⁺ UT# V⁵⁺ I la# IR LA⁵⁺ IV VV₃

MI⁵⁺ I fa₃ VR₃ IR SI V I sol# IR

MI⁵⁺ I₃ IV fa#₃ VR₃ IR MI V₆ V

G. Suspensions combinées, ascendantes et descendantes, d'accords altérés.

8.

LAb I_3 IV I IV $(\frac{6}{5})$ V_3 I
 IV_3 I_5 VV_3 V I_3 IV IV_3 $(\frac{6}{5})$ V fa IV_R
 I_R V_R^+ $VI_R(=IV_{Lab})$ fa I_R IV_R V_R^+ $VI(=IV_{Lab})$ I_R
 IV_R V_R^+ $VI_R(=IV_{Lab})$ fa IV LA^b V $VI^b(=IV_{UTb})$
 (Lab) IV IV V $VI^b(=IV_{UTb})$ IV $(\frac{6}{5})$

Prime et quinte dans la succession V_R-IV et V_R-VI_R . Triple suspension V_R-IV , V_R-IV_R .

9.

mi V_5^+ I_3 V_R^+ IV_R I_5 V_R^+ I_R V_R IV_R I_5 V_R^+
 si V_R^+ V_3^+ V_R^+ IV_R $(\frac{5}{5} N.B.)$ I_3 I_4 I_3 V_R^+
 $C.R.$ $VI_R(=IV_{RE})$ si IV_R V_R V_R^+ IV_R $(\frac{6}{5})$ V_R^+ mi V_R^+
 I V_R^+ IV_R V_R^+ IV_R V_R^+ IV_R I_R V^4 V_R^+

la 3 V_R^+ V_R^+ 1 IV_R V_R^+ 5 mi V_R^+ IV_R V_R^+ 3 IV_R V_R^+
 ($-IV^+ UT$)

Récapitulations.

10. Basse.

V 9 V VV V la IV^-
 mi V_R^+ I_R V_R^+ 3 V_R^+ 5 si V_R^+ V_R^+ I_R V_R^+
 SOL 9 V 7 V mi IV_R V_R^+ I_R V_R^+ 3 V_R^+ 5 I_R V_R^+ 3 SOL 9 V
 9 V VV

11. Soprano. Ph. I (1)

I I 3 I 3 IV 9 V I 3 5 I 3 IV^- I
 LA 6 4 V V 9 V I la I_R V_R^+ SOL VV V I 3
 I si IV 3 5 V_R mi V_R^+ V_R^+ V SOL 9 V I I 3
 UT I I 3 V 9 I V I IV I

(conclusion) [ajoutée à la
phr. IV]
allarg.

N.B. Exercices 10, mesure 11: Veiller à ce que la position de l'accord, mesure 12, soit bien amenée.

Glossaire des abréviations.

I, IV, V Accords du mode majeur, respectivement du I, du IV^e et du V^e degrés.

I_R IV_R V_R Accords du mode mineur, 1^{er}, 4^e et 5^e degrés.

V_R⁺ IV_R⁺ Accords du mode mineur, mais à tierce Majeure.

$\overline{\text{IV}}$ ou $\overline{\text{IV}}^3$ Accord de 4^e degré à tierce mineure. La tierce abaissée s'indique de même façon sur les autres degrés.

V_R⁻ IV_R⁻ Accords de V et IV relatifs (mineurs) à tierce mineure (La tierce abaissée (mineure) s'indique de même façon sur les autres degrés.

$\frac{1}{3}$ $\frac{\text{IV}}{3}$ $\frac{\text{V}}{3}$ Accords de 1^{er}, 4^e et 5^e degrés avec tierce placée à la basse (accord de $\frac{5}{3}$, premier renversement de l'accord parfait.)

$\frac{1}{5}$ $\frac{\text{IV}}{5}$ $\frac{\text{V}}{5}$ Accords de 1^{er}, 4^e et 5^e degrés avec quinte placée à la basse (accord de $\frac{6}{4}$, deuxième renversement de l'accord parfait.)

$\frac{1}{1}$ $\frac{\text{IV}}{1}$ $\frac{\text{V}}{1}$ Accords de 1^{er}, 4^e et 5^e degrés dont la prime est placée à la basse. L'indication 1 est facultative.

$\frac{6}{4}$
V Accord de quarte et sixte sur le 5^e degré. Pourrait encore être indiqué $\frac{1}{5}$.

$\frac{3}{5}$ $\frac{3}{5}$ V_{RS} Accords de V ou V relatif à prime supprimée. (V_R à tierce mineure.)

$\overset{3}{\text{I}} \overset{5}{\text{I}} \overset{8}{\text{I}}$ Accord dont la tierce, la quinte ou l'octave sont appoggiaturées en montant.

$\overset{3}{\text{I}} \overset{5}{\text{I}} \overset{8}{\text{I}}$ Accord dont la tierce, la quinte ou l'octave sont appoggiaturées en descendant.

(Ces appoggiatures sont indiquées de façon similaire sur les autres accords, tant fondamentaux que renversés (par ex. $\frac{1}{3}$ ⁸, accord du I degré, tierce à la basse, avec appoggiature montante de l'8^{ve}. Bien entendu, l'appoggiature se calcule d'après la prime, fondamentale de l'accord et non d'après la basse donnée.)

$\overset{1}{\text{I}} \overset{3}{\text{I}} \overset{5}{\text{I}}$ Accords de 1^{er} degré à double appoggiature montante et descendante. (Indication similaire pour les autres degrés.)

$\overset{1}{\text{I}} \overset{3}{\text{I}} \overset{5}{\text{I}}$ Accords à double appoggiature. (Indication similaire pour les autres degrés.)

$\overset{1}{\text{I}} \overset{3}{\text{I}} \overset{5}{\text{I}}$ Accords du 1^{er} degré dans lequel la prime est appoggiaturée en descendant et placée à la basse. (Ind. simil.)

$\overset{1}{\text{I}} \overset{3}{\text{I}} \overset{5}{\text{I}}$ appoggiatures montantes placées à la basse. (Indication similaire pour les autres degrés.)

C. R. Cadence Rompue.

Table du Volume I.

N.B. Voir à la fin du **Volume III** l'**Index analytique complet**, suivi de l'**Index des Exemples** ainsi que de la **Table chronologique des Auteurs cités**.

	Page
Avant-propos	5
Introduction	9
Première Partie.	
Notions préliminaires	13
Correction des devoirs	33
Modulation (voir encore 3 ^e partie, p. 309)	48
Mode mineur	51
Extension de la phrase	71
Accord de «Dominante de la Dominante»	90
Accord de Sous-dominante de la Sous-dominante	101
Extension de la Cadence parfaite	105
Conclusion	108
Deuxième Partie.	
Renversements des accords de trois sons :	
Accord de sixte	109
Accord de quarte et sixte	134
Cadence parfaite	141
Sixtes et quartes défectueuses	146
Résumé	156
Accord de sixte sur le II ^e degré	162
Ornementation mélodique des accords	186
Sixte Napolitaine	190
Déplacement de la quinte mineure dans la progression en quintes diatoniques	193
Accord de quinte mineure du II ^e degré (tableau)	194—195
Accord de VV (tableau)	196—198
II	
Conclusion additionnelle. Cadence rompue	202
Addenda	208
Troisième Partie.	
Modulation	209
Modulation indirecte	220
Place de la modulation dans la phrase	225
Progressions consonantes	230
Successions d'accords parfaits parallèles	243
Quatrième Partie.	
Accords parfaits. Suspensions (ou prolongations) descendantes	249
Suspensions montantes	292
Suspensions combinées	294
Résolution différée des suspensions	311
Cinquième Partie.	
Altérations des accords parfaits	326
Suspensions et altérations combinées	351
Glossaire des abréviations	360
Table du Vol. I	361
Table des Exercices Vol. I	362
Avant-propos du Vol. III	363

Table des Exercices.

(Volume I.)

Série I	Pages 27 à 30	Rythmes chiffrés.
" II	" 31	Rythmes donnés.
" III	" 39	Rythmes chiffrés.
" IV	" 42	Basses et chants donnés.
" V	" 45	Rythmes donnés.
" VI	" 47	Schémas rythmiques en 6 temps.
" VII	" 49	Basses, sopranos, ténors, altos. Modulation.
" VIII	" 55	Rythmes donnés.
" IX	" 59	Basses, sopranos, ténors, altos. Rythmes donnés.
" X	" 61	Exercices modulants.
" XI	" 65	Exercices sur la succession IV \rightarrow V V \rightarrow IV.
" XII	" 66	Rythmes chiffrés.
" XIII	" 70	Chromatismes.
" XIV	" 82	Diverses modulations du majeur au relatif.
" XV	" 88	Exercices complémentaires et Récapitulation.
" XVI	" 96	Sopranos et basses: accord de VV.
" XVII	" 103	Accord de IV-; accord de IVIV-.
" XVIII	" 106	Extension de la Cadence parfaite.
" XIX	" 107	Rythmes chiffrés.
" XX	" 115	Accords de sixte.
" XXI	" 129	Sixtes.
" XXII	" 148	Rythmes donnés.
" XXIII	" 148	Exercices complémentaires (accord de $\frac{6}{4}$).
" XXIV	" 152	Composition de Préludes: rythmes donnés.
" XXV	" 165	$\frac{6}{4}$ du IIe degré.
" XXVI	" 174	$\frac{3}{4}$ V $\frac{3}{4}$ VV $\frac{3}{4}$ et $\frac{3}{4}$ IV $\frac{3}{4}$.
" XXVII	" 178	$\frac{5}{4}$ Accord de quinte mineure du 2 ^e degré en majeur.
" XXVIII	" 182	Cadence amplifiée (Dominantes successives).
" XXIX	" 188	Appoggiatures.
" XXX	" 192	Accord de sixte Napolitaine.
" XXXI	" 198	Progressions; déplacement de la VV.
" XXXII	" 221	Modulation.
" XXXIII	" 226	Exercices sur les phrases modulantes.
" XXXIV	" 251	Exercices sur les suspensions descendantes.
" XXXV	" 268	Exercices sur les suspensions descendantes.
" XXXVI	" 276	Récapitulation des suspensions.
" XXXVII	" 297	Récapitulation des suspensions (doubles, combinées etc.).
" XXXVIII	" 316	Résolution différée des suspensions.
" XXXIX	" 324	Sixtes parallèles combinées avec suspensions etc.
" XL	" 329	Quinte altérée montante.
"	" 337	Suites d'accords de 5 ^e etc.
"	" 349	Tierce augmentée; octave augmentée; accords mineurs à prime descendante.
"	" 355	Altérations; équisonances de la 5 ^e ; résolutions différées, etc.

N. B. Pages 30—31: Les mots «6e et 7e Séries d'Exercices» sont une erreur d'impression.

Avant-propos du troisième Volume.

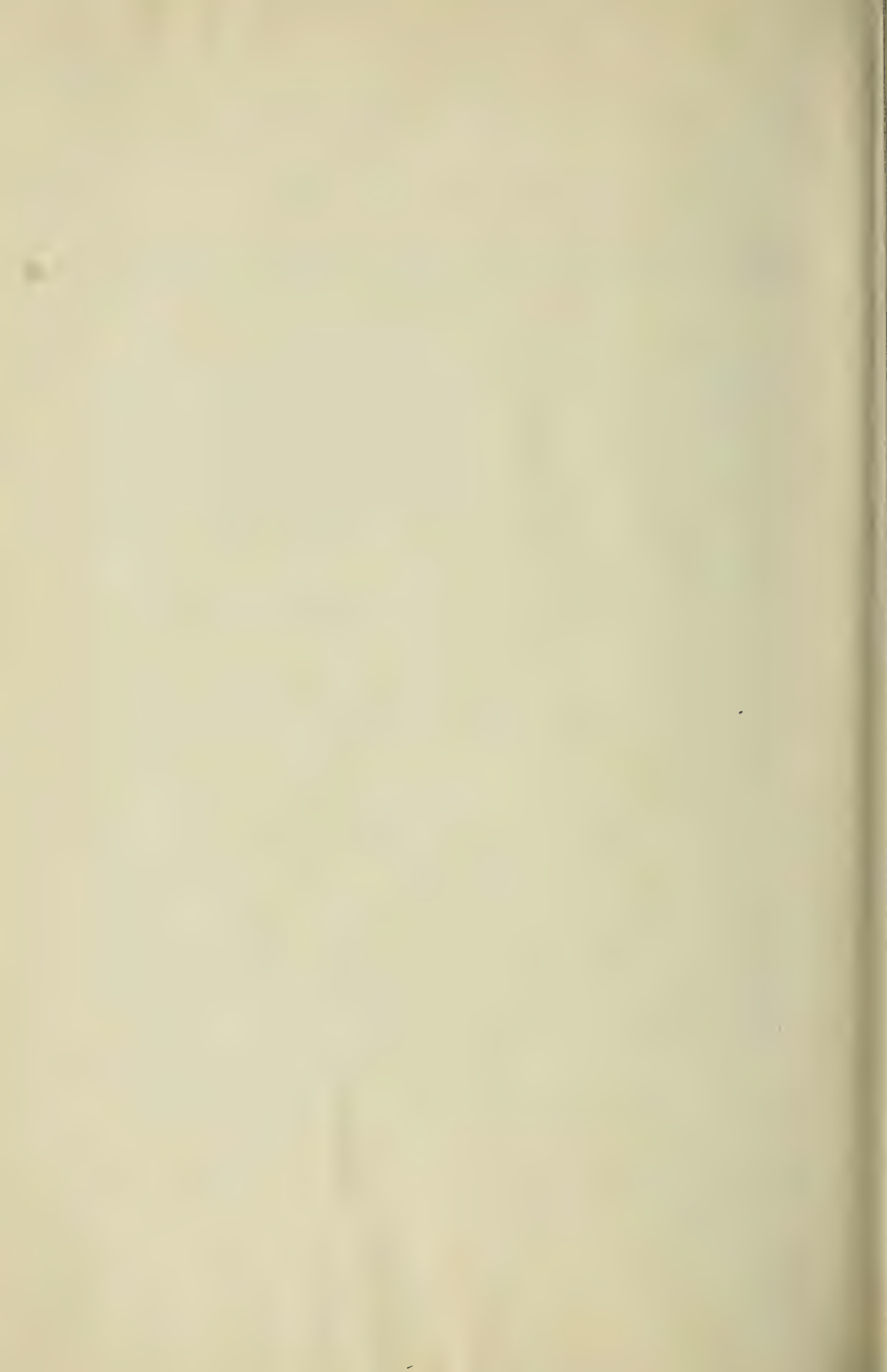
Jusqu'à la seconde moitié du XIX^e Siècle, le style et la technique de la musique ont été régis par les exigences et les traditions de la musique vocale, par ex. en ce qui concerne la marche des voix, la préparation et la résolution des dissonances, la relation des modulations, etc. Ce n'est qu'à partir de Berlioz-Liszt-Wagner que la musique instrumentale et surtout orchestrale, a commencé à se dégager de ces réelles entraves, dont quelques auteurs géniaux, entre autres Beethoven, avaient fait pressentir la disparition.

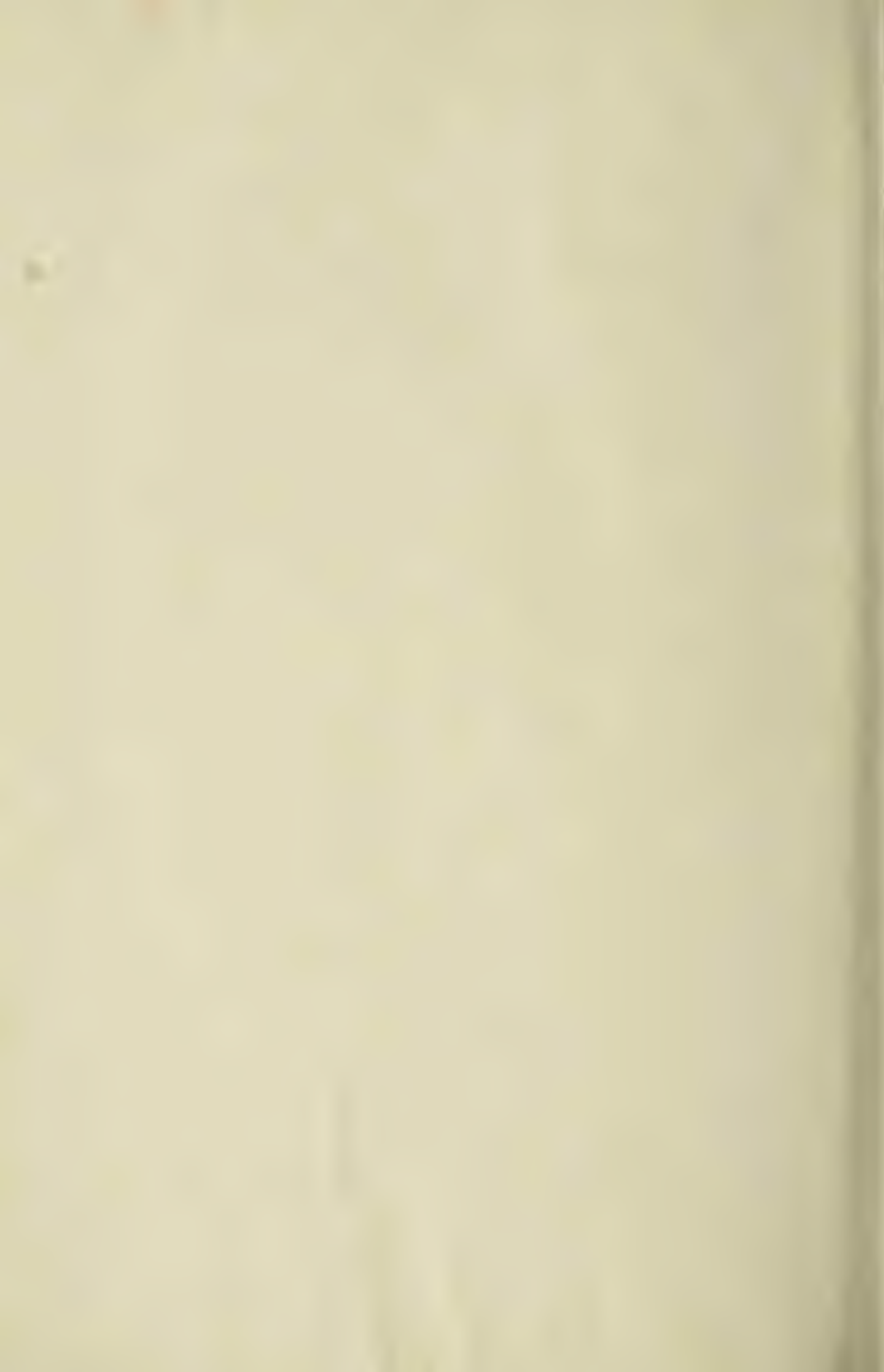
Certes, l'influence du style vocal est encore aujourd'hui sensible, mais elle est bien moins tyrannique. Il en résulte que mainte agrégation autrefois inusitée est devenue d'usage courant, tout comme d'autres combinaisons, insoupçonnées des vieux traités.

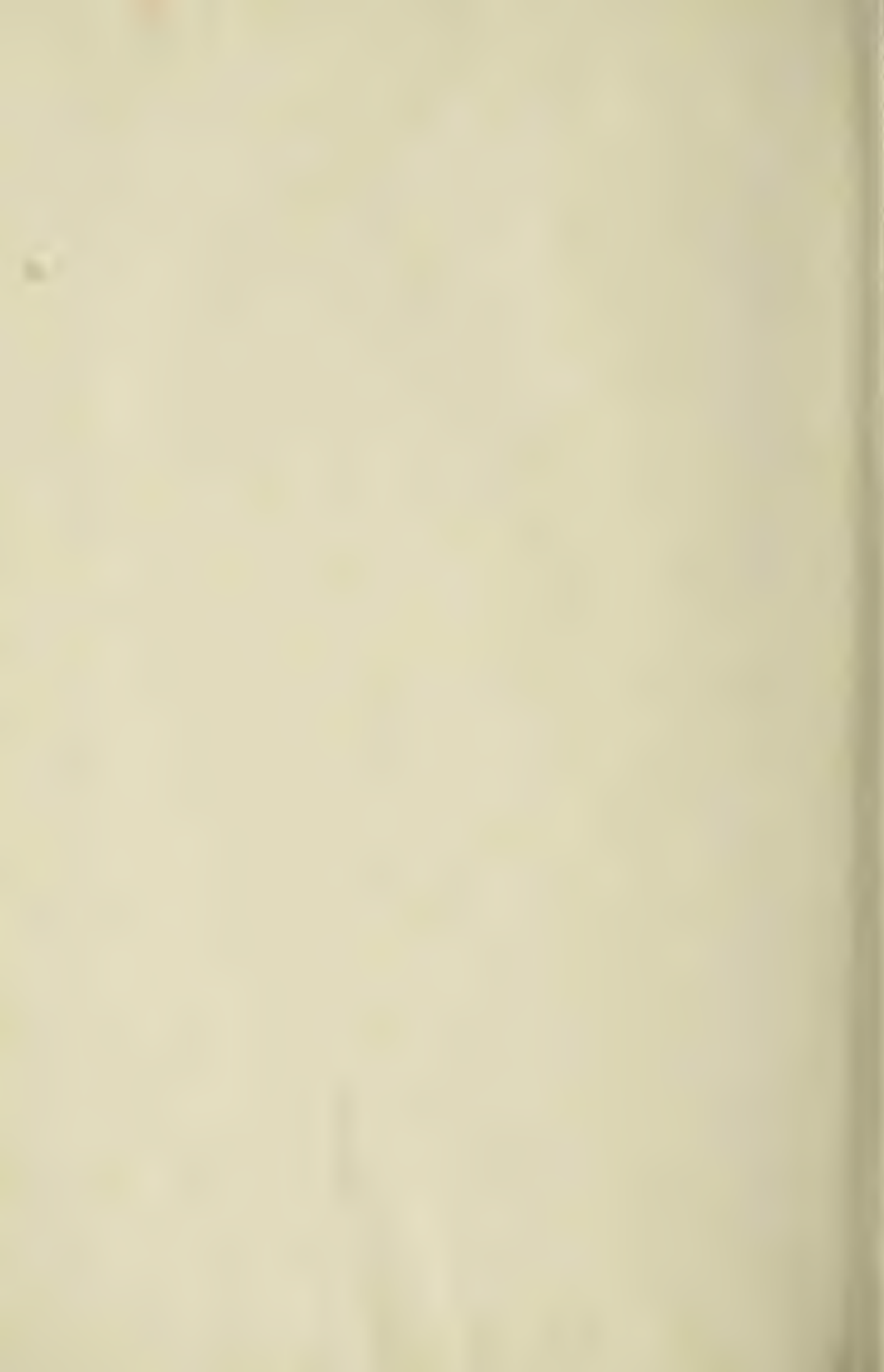
De ce *Troisième Volume*, la première moitié est consacrée à la mise en œuvre rationnelle des accords étudiés dans les deux premiers volumes; dans la seconde moitié, il y a quelques incursions dans le domaine du futur, mais il a fallu s'arrêter aux frontières de certains pays nouveaux, d'accès encore incertain.

Il n'a plus été possible de suivre un plan d'enseignement méthodique pour les données trop diverses contenues dans ces dernières parties, dont seulement celles qui ont trait à la Figuration et à l'Esthétique de l'Harmonisation se rattachent directement aux matières traitées dans les deux premiers volumes: les autres parties ont le caractère de compléments plutôt que de chapitres intégrants de l'harmonie.

Paul Gilson.







Bibliothèques
Université d'Ottawa
Échéance

Libraries
University of Ottawa
Date Due

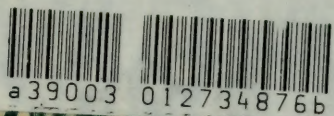
SEP 18 1986

SEP 11 1986

SEP 11 1986

APR 14 2009

JUL 02 2009



a39003 012734876b

